



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

**LÍNGUAS ESTRANGEIRAS APLICADAS AO MULTILINGUISMO E À SOCIEDADE
DA INFORMAÇÃO**

LAÍSE DE SOUZA SANTOS

**AUDIODESCRIÇÃO EM MUSEUS: A EXPERIÊNCIA EM ACESSIBILIDADE NO
MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS**

BRASÍLIA

Novembro/2014

LAÍSE DE SOUZA SANTOS

**AUDIODESCRIÇÃO EM MUSEUS: A EXPERIÊNCIA EM ACESSIBILIDADE NO
MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS**

Monografia apresentada ao Departamento de Línguas
Estrangeiras e Tradução como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Línguas
Estrangeiras Aplicadas - LEA/ MSI.

Orientador: Prof. Me Charles Rocha Teixeira

Brasília

2014

LAÍSE DE SOUZA SANTOS

**AUDIODESCRIÇÃO EM MUSEUS: A EXPERIÊNCIA EM ACESSIBILIDADE NO
MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS**

Monografia submetida à comissão examinadora identificada abaixo, como requisito para
obtenção do grau de Bacharel em Línguas Estrangeiras Aplicadas – LEA/ MSI.

Brasília, _____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me Charles Rocha Teixeira (UnB)

Prof.^a Dra. Fernanda Alencar Pereira (UnB)

Prof.^a Dra. Soraya Ferreira Alves (UnB)

AGRADECIMENTOS

À professora Helena Santiago Vigata, quem idealizou o projeto de acessibilidade cultural, e me orientou e aconselhou durante a maior parte da graduação.

Ao professor Charles Rocha Teixeira, pelos ensinamentos durante a disciplina de Modalidades de Tradução Audiovisual, pelo incentivo e pela orientação concedida para a produção desta monografia.

Aos participantes do estudo de caso realizado no Memorial dos Povos Indígenas, César Ackhar Magalhães e Flávio Luís da Silva, diretores da Associação Brasileira de Deficientes Visuais (ABDV), Marta Guedes, Patrícia Neves Raposo e Mônica Messias, que tornaram possível a aplicação da pesquisa.

Às professoras que compõem a banca examinadora, Fernanda Alencar e Soraya Alves, por aceitarem o convite para participar da minha defesa e por terem sido sempre muito atenciosas.

Aos professores do curso LEA-MSI que com todo o esforço e dedicação influenciaram na minha formação acadêmica. Ao Cesário, obrigada pelos palpites.

Às minhas amigas da terceira turma do curso LEA – MSI, que tornaram esta jornada muito mais prazerosa e divertida.

Ao Átila, pelo auxílio na experiência no museu, pelo companheirismo durante estes anos e por buscar sempre me tranquilizar nos momentos de caos.

E, especialmente, a minha família, pelo incentivo e suporte à minha formação, especialmente aos meus pais, que nunca mediram esforços para educar a mim e aos meus irmãos e que tornaram possível o meu ingresso na Universidade.

“A arte é o social em nós.”

Vygotsky

RESUMO

Existe hoje no Brasil uma parcela considerável de pessoas que declaram possuir algum tipo de deficiência. Essas pessoas encontram as garantias dos seus direitos em uma legislação abrangente, que evoluiu graças a muita luta e mobilização. Entretanto, na prática, as pessoas com deficiência ainda são privadas de muitos de seus direitos e enfrentam as barreiras de uma sociedade onde o preconceito é ainda muito presente. Neste sentido, as ações de inclusão e acessibilidade representam uma forma de promover a equidade entre os indivíduos, evitando que as pessoas com deficiência sejam negligenciadas. Com ênfase na acessibilidade cultural, o presente trabalho busca contribuir para o desenvolvimento das pesquisas sobre audiodescrição (AD) como mediação em museus no âmbito dos estudos da tradução. Por meio de um estudo de caso no Memorial dos Povos Indígenas, pretende-se refletir sobre as implicações deste recurso de acessibilidade na experiência de uma pessoa com deficiência visual em um museu, após a construção de um roteiro de audiodescrição que visa proporcionar o acesso a obras/objetos visuais e criar, por meio da linguagem verbal, condições para o alcance de uma experiência estética por um cego.

Palavras-chave: Acessibilidade, Pessoa com deficiência visual, Museu, Audiodescrição, Experiência Estética.

ABSTRACT

Nowadays in Brazil, a considerable amount of people declares to have some kind of disability. These people find their rights ensured by an extensive legislation, which evolved due to great struggles and mobilizations. However, in practice, people with disabilities are deprived of their rights and face the barriers of a society in which the prejudice is still present. In this sense, inclusion and accessibility actions represent a way to promote equity among individuals, preventing people with disabilities from becoming neglected. Focusing on cultural accessibility, this work aims at contributing to the development of the researches in audio-description (AD) as mediation at museums in the field of translation studies. We intend to reflect upon the implications of this accessibility feature to the experience of a person with disability in a museum by a case study at Memorial dos Povos Indígenas. This reflection will be possible after the construction of an audio-description script, which intends to provide access to visual works/objects and create, by means of verbal language, conditions for a visually impaired person to reach the aesthetic experience by a.

Key words: Accessibility. Visually impaired people. Museum. Audio-description. Aesthetic Experience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ACESSIBILIDADE, CULTURA E CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA	11
1.1 Legislação	12
1.2 Acesso aos Museus	14
2 TRADUÇÕES AUDIOVISUAL E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS.....	18
2.1 Primeiras Experiências em Audiodescrição.....	19
2.2 Mediação e Inclusão: O Papel da Audiodescrição	20
2.3 Experiência Estética Além da Visão.....	23
2.4 Construindo a Experiência com a Audiodescrição.....	25
3 Experiência no Memorial dos Povos Indígenas	28
3.1 A Construção do Roteiro de Audiodescrição.....	28
3.2 Questionários Aplicados.....	30
2.3 Resultados	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
REFERÊNCIAS LEGISLATIVAS	40
ANEXOS	43
ANEXO A Aspectos da Experiência na Construção de uma AD	43
ANEXO B Roteiro de Audiodescrição – Memorial dos Povos Indígenas	44
ANEXO C Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE.....	74
ANEXO D Questionários Aplicados	80

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, as pessoas com deficiência foram marginalizadas pela sociedade. Ora rejeitadas, quando podiam, inclusive, ser sacrificadas pela família, ora tratadas com proteção excessiva, por serem consideradas incapazes, a saga das pessoas com deficiência é marcada por muito preconceito e, conseqüentemente, por muita luta para conquistarem seus direitos. Aos poucos, a deficiência foi ganhando espaço nos debates das agendas nacionais e internacionais, entrando cada vez mais especificamente na legislação. As discussões acerca do tema começam a crescer à medida que se clarifica a noção de que o conceito de deficiência se constrói a partir das barreiras encontradas pelas pessoas com deficiência, barreiras essas que muitas vezes impedem a participação social e a autonomia deste grupo. Existe hoje no Brasil uma parcela considerável de pessoas que declaram possuir algum tipo de deficiência, portanto, discutir a acessibilidade é essencial para se compreender as necessidades e particularidades deste grupo e, assim, quebrar paradigmas e desconstruir os mais diversos obstáculos com os quais as pessoas com deficiência se deparam cotidianamente.

A acessibilidade cultural está entre as necessidades das pessoas com deficiência, e demanda um acesso que vai muito além do meio físico. O acesso à arte e à cultura é um direito de todos, garantido constitucionalmente, entretanto, este acesso universal só se torna possível quando se cria condições para que todos consigam entrar em contato com os bens culturais, independentemente de suas limitações sensoriais. Neste sentido, os recursos de mediação comunicacional apresentam um papel primordial para a acessibilidade em ambientes de cultura e entretenimento. Com foco na audiodescrição, este trabalho busca discutir sobre as implicações que este recurso de acessibilidade traz para a experiência de uma pessoa com deficiência visual em um museu, partindo do pressuposto que ele deve tornar possível o alcance de uma experiência estética.

Este trabalho é uma extensão do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) vinculado ao CNPq, intitulado “Acessibilidade Audiovisual em Museus, Teatros e Cinemas”, coordenado pela professora Helena Santiago Vigata, cujo objetivo era o estudo sobre audiodescrição de obras de arte. O projeto fez parte das atividades do núcleo TAAAI – Tecnologia Assistiva, Acessibilidade, Autonomia e Inclusão da Universidade de Brasília. Posteriormente, aplicou-se a pesquisa no projeto “Acessibilidade Cultural para Cegos: Um Estudo de Caso no Memorial

dos Povos Indígenas”, para o qual foram convidadas cinco pessoas com deficiência visual para fazer uso de uma audiodescrição proposta pelo grupo e avaliá-la.

O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro traz o conceito de acessibilidade, suas categorias, e como ela é abordada na legislação brasileira. Nele consideramos leis e decretos sobre acessibilidade em um contexto geral, em um relato cronológico, mostrando a evolução da legislação; em seguida, apresentamos a legislação no âmbito da acessibilidade cultural, especificamente. Ademais, expomos exemplos pontuais de museus acessíveis que são referência em acessibilidade.

No segundo capítulo, discutimos a audiodescrição como recurso de mediação comunicacional no âmbito da tradução audiovisual e suas implicações para uma experiência estética de uma pessoa com deficiência visual. Com base principalmente em De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e Silva (2009), concebemos a audiodescrição enquanto processo de tradução e destacamos a importância da linguagem verbal ao acesso de uma pessoa com deficiência visual a uma obra de arte. Abordamos também os aspectos da experiência fundamentados em Dewey (1980) por Wright *et al* (2003), levados em consideração na reflexão sobre a construção de um roteiro de audiodescrição, com o objetivo de produzir um AD que criasse condições para a efetivação de uma experiência estética.

Ao final, relatamos o estudo de caso realizado no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília, incluindo o processo de construção da AD, desde o roteiro à gravação, além da análise da experiência, realizada por meio de questionários embasados nos aspectos da experiência.

1 ACESSIBILIDADE, CULTURA E CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA

No Brasil, segundo o censo de 2010, aproximadamente 24% da população apresenta algum tipo de deficiência, número relativo a quase 46 milhões de brasileiros que têm necessidades especiais que precisam ser atendidas.¹ A deficiência visual é a que tem maior prevalência, representando 18,6% da população. Nesse contexto, discutir a acessibilidade e promover ações de inclusão faz-se imprescindível para que essa parcela da população não seja negligenciada. Segundo Sasaki (2009, p. 10), “inclusão, como um paradigma de sociedade, é o processo pelo qual os sistemas sociais comuns são tornados adequados para toda a diversidade humana”, e para que ela seja alcançada, deve-se buscar compreender de que maneira deve ser proposta, sendo necessária a presença do público com deficiência no projeto e efetivação das adequações. Incluir socialmente é promover políticas que incentivem a construção da cidadania das pessoas com deficiência, com o objetivo de enfrentar os problemas estruturais presentes na sociedade, desmistificando as ideias equivocadas sobre a deficiência.

A acessibilidade é o ponto inicial da inclusão. De acordo com a Lei 10.098 de 2000, no inciso I do artigo 2º, acessibilidade se refere à:

Possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida. (BRASIL, Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000, 2000).

O conceito de acessibilidade vai além da dimensão arquitetônica e da ausência de barreiras físicas. Ele pode ser expandido para outras dimensões que devem ser aplicadas aos mais variados âmbitos da vida cotidiana, como trabalho, educação e lazer. Sasaki (2009, p. 10) propõe, em termos didáticos, seis dimensões da acessibilidade: arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal, sendo tais dimensões complementares entre si. A acessibilidade arquitetônica se refere à ausência de barreiras físicas, permitindo a livre locomoção pelos espaços urbanos, edificações, etc. A dimensão comunicacional da acessibilidade está relacionada ao diálogo interpessoal, escrito e virtual, além dos meios de comunicação; está presente também na sinalização de locais, especialmente para pessoas com deficiência visual. A dimensão metodológica consiste na adequação dos métodos e técnicas no trabalho, na educação e na cultura que não consideram as peculiaridades das pessoas. No campo

¹IBGE. Censo Demográfico 2010 – Características gerais da população.

cultural e do lazer, a dimensão metodológica se refere à aplicação de propostas alternativas de acesso aos usuários que possuem deficiência. A dimensão instrumental está voltada para os utensílios e ferramentas, a programática está voltada para a ausência de barreiras na legislação e nas políticas públicas, e a atitudinal, para a conscientização da sociedade em suas atitudes frente a seus membros que possuem deficiência.

1.1 Legislação

A acessibilidade tem sido bastante discutida nos mais diversos espaços e tem representado uma preocupação constante nas agendas nacionais e internacionais. O fomento dessas discussões tem quebrado paradigmas ao longo do tempo. Atualmente, por exemplo, tem-se consciência de que as limitações individuais não definem a deficiência, mas sim as barreiras presentes no cotidiano, e por isso, os projetos devem ser concebidos para todos, acessíveis a qualquer pessoa independentemente de suas características. A ideia de desenho universal, conceituada no Decreto 5.296/04, mostra o avanço na concepção de acessibilidade:

Concepção de espaços, artefatos e produtos que visam atender simultaneamente todas as pessoas, com diferentes características antropométricas e sensoriais, de forma autônoma, segura e confortável, constituindo-se nos elementos ou soluções que compõem a acessibilidade. (BRASIL, Decreto 5.296, de 02 de dezembro de 2004, 2004)

No Brasil, o tema é ainda incipiente na prática, porém, em termos de legislação, o avanço tem sido muito grande nos últimos anos. A legislação voltada para os direitos das pessoas com deficiência moderna e abrangente que o país possui hoje é resultado de grandes esforços e mobilizações praticados pelo grupo de pessoas com deficiência exigindo seus direitos e pelos profissionais e estudiosos da área.

Em 1988, na promulgação da Constituição Federal, a acessibilidade é tratada de maneira ainda sutil, no artigo 227, que estabelece que “A lei disporá sobre normas de construção dos logradouros e dos edifícios de uso público e de fabricação de veículos de transporte coletivo, a fim de garantir acesso adequado às pessoas portadoras de deficiência.” (BRASIL, 1988). Anos depois, a lei nº 8.213/1991, sobre planos e benefícios da previdência social, define a existência de cotas para pessoas com deficiência e dispõe sobre sua habilitação e reabilitação, definindo que empresas com mais de 100 funcionários são obrigadas a preencher de 2% a 5% de suas vagas com profissionais com deficiência.

Em 2000, regulamentou-se o tema acessibilidade por meio das leis federais 10.048 e 10.098, elaboradas pelos poderes Legislativo e Executivo, respectivamente. A primeira aborda a prioridade de atendimento às pessoas com deficiência, incluindo penalidades em caso de descumprimento; a segunda trata basicamente de regras na implantação da acessibilidade, subdividindo a questão em relação ao meio físico, transporte, comunicação, informação e técnica. Em 2004, o Decreto nº 5.296 regulamentou essas leis, iniciativa devida à forte participação social junto ao Estado. O Decreto nº 5.904 de 2006, regulamenta a Lei 11.126 de 2005, que trata do “direito da pessoa com deficiência visual de ingressar e permanecer em ambientes de uso coletivo acompanhada de cão-guia e dá outras providências” (BRASIL, Lei nº 11.126, de 27 de junho de 2005, 2005). Em agosto de 2009, o Decreto 6.949 promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência de 2007, ocorrida em Nova York, e seu protocolo facultativo. Recentemente, em 2011, com o Decreto nº 7.612, é instituído o Plano Nacional da Pessoa com Deficiência – Plano Viver sem Limite, cujo fim é fomentar o pleno exercício das pessoas com deficiência de seus direitos, nos termos estabelecidos na Convenção Internacional, sendo seus eixos voltados para a saúde, inclusão social e acessibilidade.

A acessibilidade comunicacional e informacional encontra suas garantias presentes na norma complementar nº 01 de 2006, aprovada e alterada pelas Portarias nº 310 de 2006 e 188 de 2010, respectivamente. “Dispõe sobre recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão” (MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES, Portaria nº 310 de 27 de junho de 2006, 2006), sendo eles a legenda oculta, a audiodescrição e a dublagem. A Portaria nº 188 de 2010, apresenta a última alteração do cronograma de obrigatoriedade na veiculação dos recursos de acessibilidade, definindo que até julho de 2020, as emissoras deverão apresentar o mínimo de vinte horas semanais da sua programação com recursos acessíveis. Atualmente, as emissoras precisam conter quatro horas de programação acessível.

No que diz respeito à cultura, a legislação também se apresenta bastante evoluída, contendo diversos direitos garantidos ao público com deficiência. Como exemplo, temos o Decreto nº 6.949 de 2009, que pode resumir bem as garantias. Ele estabelece em seu artigo 30 que deverão tomar todas as medidas necessárias para permitir que as pessoas com deficiência participem da vida cultural por meio da equiparação de oportunidades com a comunidade geral, garantindo, assim, o pleno gozo de seus direitos. Tais medidas devem permitir que esse público

tenha acesso aos bens e atividades culturais em formato acessível, bem como aos locais que promovem cultura e entretenimento. Além disso, destaca a importância de incentivar o potencial artístico do público com deficiência, importante para o desenvolvimento pessoal e da sociedade.

1.2 Acesso aos Museus

Os museus são locais de encontro com pessoas, com o conhecimento, com a arte, a cultura e a história. Sua concepção tem mudado ao longo do tempo, “as novas tendências de animação museológica vêem o museu como um espaço vivo e reactivo, em tudo distante do ‘armazém de preciosidades’ silencioso e intocável dos séculos passados” (NEVES, 2010, p. 185), reservados apenas para contemplação e estudos, não para a fruição estética das pessoas.

O Decreto nº 8.124 de 17 de outubro de 2013, em seu Art. 2º, define o que é um museu:

Instituição sem fins lucrativos, de natureza cultural, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de outra natureza cultural, abertos ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, Decreto nº 8124, de 17 de outubro de 2013, 2013).

Esta definição mostra como a concepção de museu evoluiu ao longo dos anos. A ideia é que estes espaços se democratizem ainda mais. A criação do IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus, representa um exemplo desses avanços do “pensar o museu” no Brasil. A autarquia vinculada ao Ministério da Cultura é a responsável pelo Plano Nacional de Museus (PNM), que visa a ampliação do público, a integração entre museus e o desenvolvimento de políticas relacionadas a eles. Um dos pontos do PNM que merecem ser destacados no eixo “Cultura, Cidade e Cidadania”, é a confirmação da estratégia que sugere a promoção de ações direcionadas à garantia do direito de acessibilidade cognitiva, sensorial e motora para todos os membros da sociedade. Com base nisso, duas ações e duas metas foram propostas e aprovadas. A primeira ação consiste em “desenvolver metodologias de trabalho e publicações em que as construções de discurso nos museus alcancem a excelência de forma democrática e acessível a toda a população”, e sua meta é “aumentar continuamente o número de visitantes com algum tipo de necessidade especial, bem como de toda a população em geral.” (IBRAM/ MINC, 2010, p. 53)

A segunda ação define o “[estabelecimento de] uma prática dialógica de avaliação e certificação com parecer de representantes das associações locais de deficientes físicos, sensoriais e cognitivos em exposições, projetos e reformas de instituições museais”, com a meta de “aumentar continuamente a criação de projetos e editais que levem em conta os aspectos relativos à acessibilidade” (IBRAM/ MINC, 2010, p. 53).

É necessário explorar o potencial dos museus para atrair novos públicos, tornar estes espaços acessíveis às pessoas com deficiência é uma das formas de se democratizar a cultura, e para isso, deve-se fomentar os recursos de acessibilidade. Amanda Tojal (2008), afirma que estes recursos devem servir como auxílio à compreensão e deleite dos objetos artísticos e culturais, que são, por sua vez, estimulados pelos sentidos, “pois uma experiência só será significativa se estiver também relacionada às experiências provocadas pelos estímulos multissensoriais.” Ela completa:

No caso da mediação de obras de arte com públicos não videntes, esses estímulos multissensoriais (apoiados por materiais didáticos como maquetes e relevos de obras de arte, objetos referenciais e fragmentos sonoros, além de publicações adaptadas em dupla leitura tinta e Braille), são recursos indispensáveis, pois substituem e contribuem para a compreensão de obras de arte que geralmente privilegiam o sentido da visão para que sejam apreendidas. (TOJAL, 2008).

Na prática, atividades acessíveis pontuais já são realizadas no Brasil. São Paulo é um exemplo onde a acessibilidade a museus está saindo do papel e sendo executada de maneira satisfatória. Em 2013 foram liberados mais de 165 milhões de reais para incentivo a novos projetos culturais pela Secretaria de Estado da Cultura², também foi aberto um edital específico para apoiar projetos de promoção de acessibilidade a bens culturais para as pessoas com deficiência. Além disso, a capital conta com um Guia Online de Acessibilidade Cultural³, que consiste em um material informativo sobre os equipamentos públicos culturais acessíveis, elaborado pelo Instituto Mara Gabrilli (IMG) em parceria com a Secretaria de Estado e com

² Disponível em: <http://www.campinas.com.br/cultura/2013/02/governo-de-sp-investira-165-milhoes-em-programas-de-incentivo-a-cultura>

³ Disponível em: <http://acessibilidadecultural.com.br/>.

patrocínio da Sabesp. Ele exhibe mais de 186 estabelecimentos culturais e de entretenimento que melhor recebem pessoas com deficiência; estão entre eles a Pinacoteca e o Museu do Futebol.

A Pinacoteca é o museu mais antigo da cidade de São Paulo, fundada em 1905 pelo Governo do Estado. Com foco nas artes visuais, abriga a produção brasileira do século XIX até a contemporaneidade. Referência em acessibilidade, apresenta 12 esculturas táteis em bronze pertencentes ao acervo do museu, cuja seleção foi executada levando em conta a indicação do público com deficiência visual que visitou o museu nos últimos cinco anos, além da variedade estética, a dimensão, a forma e a textura. O museu conta ainda com acervo em braile e áudio, mediação, material informativo ampliado, em braile e áudio, maquetes táteis, audiodescrição e profissionais guias. Além disso, o percurso possui um piso tátil. Para o público com deficiência auditiva, possui intérprete de LIBRAS em espetáculos e legenda *closed caption*. Para cadeirantes, a entrada, os banheiros e o caminho para as salas são adaptados, e para o público com deficiência intelectual, oferece profissionais para o atendimento.

A exposição itinerante *Sentir prá Ver*⁴, coordenada por Amanda Tojal, reúne uma coleção de 14 reproduções em fotografia do acervo da Pinacoteca. A ideia é garantir uma participação efetiva dos mais diversos públicos, principalmente de cadeirantes, pessoas cegas ou com baixa visão. A exposição foi concebida considerando os padrões de acessibilidade universal e observa quatro aspectos da inclusão:

- Acessibilidade física, garantida por meio de um espaço livre para circulação de pessoas com limitações de mobilidade e em cadeira de rodas;
- Acessibilidade sensorial, que traz recursos que proporcionam a compreensão por meio dos diversos sentidos;
- Acessibilidade atitudinal, por meio da formação de profissionais capacitados para atender aos mais diversos públicos;
- Acessibilidade digital, aplicada ao meio de divulgação da exposição, um site acessível às pessoas com deficiência visual, física, intelectual ou linguística.

⁴ Disponível em: <http://www.sentirpraver.com.br/apresentacao.html>

O Museu do Futebol, desde sua concepção, foi pensado para atender aos mais diversos públicos. Tem como missão inserir o esporte na cultura e na história realizando ações culturais, pesquisas e divulgação do mesmo. A acessibilidade se inicia no seu espaço físico: a entrada é acessível, três dos banheiros são adaptados, os avisos sonoros e a sinalização em braile dos elevadores auxilia o deslocamento das pessoas com deficiência visual. Para o público cego, há ainda a acessibilidade metodológica e comunicacional presente na mediação, nas maquetes, mapas e imagens táteis e em alto contraste, material informativo em braile, além de profissionais guias e audiodescrição. Assim como a Pinacoteca, dispõe de profissionais para atendimento específico de pessoas com deficiência intelectual.

Os exemplos citados são referência na acessibilidade a museus no Brasil, entretanto, são iniciativas pontuais. Estados como o Distrito Federal, ainda estão atrasados na acessibilidade cultural. Apesar de todo o esforço legislativo e metodológico para que o museu seja um lugar acessível para todos, esta instituição ainda enfrenta desafios a este respeito. Ter o direito de acesso aos bens culturais previsto em lei, apesar da crucial importância, não garante a prática social daquele. Josélia Neves (2010, p. 183) afirma que "estar preparado para receber 'todos' poderá significar pensar antecipadamente em 'cada um', criando motivos para que cada visitante, na sua individualidade, encontre razões para querer voltar àquele espaço", afinal, de nada adianta acumular objetos e não ter condições para proporcionar uma experiência social, temporal e até mesmo estética aos indivíduos, destacando-se que dentre eles estão as pessoas com deficiência.

2 A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL NA COSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Para os que não estão familiarizados com a temática da tradução, ela pode significar apenas a transcrição literal de uma língua para outra. Todavia, isso seria cometer um equívoco, já que traduzir ultrapassa até mesmo os eixos da fala e da escrita. Apesar de os estudos da tradução estarem majoritariamente focados na tradução interlinguística, há também a possibilidade de tradução intralinguística e intersemiótica, sendo estas as três dimensões apontadas pelo linguista russo Roman Jakobson (2004). A tradução intersemiótica (ou transmutação) trata-se da interpretação de signos verbais para um sistema de signos de outra natureza⁵. Plaza (1987), citado por Alves *et al* (2011), amplia este conceito ao definir a tradução intersemiótica como uma operação na qual um texto pertencente a um sistema de signos (verbal, visual, sonoro, etc.) é traduzido para outro sistema de signos. A tradução intersemiótica pode incluir mídias audiovisuais, que estão totalmente relacionadas com inclusão e acessibilidade das pessoas com deficiência, por isso, costuma-se associar esta dimensão da tradução à tradução audiovisual. Gambier (2004) define que:

A tradução audiovisual (TAV) é a tradução das mídias que incluem também as adaptações ou edições feitas pelos jornais, revistas, as notas de agência de notícia, etc. Ela pode ser percebida igualmente numa perspectiva das traduções de multimídias que afetam produtos e serviços on-line (internet) e off-line (CD-ROM). Finalmente, não está desvinculada da tradução de HQs, de teatro, ópera, livros ilustrados e todos os outros documentos que misturam diferentes sistemas semióticos.⁶(GAMBIER, 2004, p. 1)

Ainda citando Gambier (2004), ele define que as modalidades que compõem a tradução audiovisual são as seguintes:

- Dublagem;
- Legendagem Intralingual, Supralegendagem, Legendagem Interlingual, Legendagem ao vivo ou em tempo real;

⁵ Todas as traduções de citações foram feitas pela autora deste trabalho.

Texto original: Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.

⁶ Texto original : La traduction audiovisuelle (TAV) relève de la traduction des médias qui inclut aussi les adaptations ou éditions faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presse, etc. Elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-ROM). Enfin, elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques.

- Voice-over ou Half Dubbing;
- Interpretação;
- Narração;
- Comentário (livre);
- Tradução a vista ou simultânea;
- Cenário ou tradução de roteiro;
- Audiodescrição;
- Produções multilíngues.

A tradução audiovisual está ainda em desenvolvimento nos estudos da tradução, pois está ligada ao desenvolvimento da tecnologia, logo, a pesquisa em TAV depende dos recursos tecnológicos e seus avanços.

2.1 Primeiras Experiências em Audiodescrição

A audiodescrição é uma das modalidades de tradução audiovisual, e consiste em traduzir em linguagem verbal conteúdos não-verbais presentes na televisão, no cinema, nos museus, no computador, nos games, etc. É um recurso de acessibilidade que atua como mediação linguística para as pessoas com deficiência visual, proporcionando possibilidades de inclusão social, cultural e escolar por meio do acesso à cultura e à informação. “Trata-se de um texto verbal escrito para ser ouvido, ao vivo, pré-gravado ou com auxílio de leitores de telas em computadores.” (ADERALDO, 2014, p. 8).

Franco e Silva (2010, p. 20), afirma que a primeira experiência do que viria a ser uma audiodescrição surgiu em 1975 com um professor da Universidade de São Francisco, na Califórnia, enquanto assistia um filme com um amigo cego. Gregory Frasier percebeu que era necessário auxiliar o amigo a obter informações importantes para a compreensão da narrativa representadas em elementos visuais, então inseriu descrições rápidas destas informações nos espaços entre os diálogos. Ele registrou este exemplo de audiodescrição em sua dissertação de mestrado.⁷

⁷*The Autobiography of Miss Jane Pittman: An All-Audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped, Film and Communication. 1975.*

Entretanto, a prática em si, só ocorreu na década de 1980 com Margareth e Cody Pfanstiehl, que trabalhavam em uma programação voltada para cegos de uma rádio em Washington, na qual liam textos de jornais e revistas, descrevendo as imagens neles contidas. Margareth utilizou o termo audiodescrição para se referir à técnica que utilizava em seu programa. No ano seguinte, ela foi convidada para audiodescrever as performances do *Arena Stage Theater*. A partir daí, Margareth e Cody passaram a treinar audiodescritores de todo o mundo para tornar acessíveis ambientes, eventos e atividades culturais. O casal foi responsável pelas primeiras ADs utilizadas em museus, parques e monumentos dos Estados Unidos e contribuiu bastante para a aparição da audiodescrição na TV. A série de televisão *American Playhouse*, por exemplo, começou a ser audiodescrita em 1982 por Margareth e Cody.

Anos depois, a prática da audiodescrição começou a se desenvolver em várias partes do mundo. Na Inglaterra, ocorreu pela primeira vez em Windsor, em 1988, com a peça *Stepping Out* no *Theatre Royal*; na Espanha, sua primeira aparição foi em 1987, com a apresentação do filme *O Último Tango em Paris* pela *Organización Nacional de Ciegos*; e na França foi divulgada em 1989 no Festival de Cannes.

Franco e Silva (2010) mostra os dois momentos que parecem ter sido o marco da audiodescrição no Brasil. O primeiro é em 2000, quando Bell Machado conta ter feito narração de filmes para pessoas com deficiência visual, convidada pelo Centro Cultural Louis Braille de Campinas, onde a atividade já vinha sendo desenvolvida desde 1999. O segundo ocorre em 2003, no festival temático Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência.

2.2 Mediação e Inclusão: O Papel da Audiodescrição

Ao entrar em contato com a arte, cada indivíduo percebe uma obra de maneira particular. Segundo Tavares (2011, p. 3), “todas as pessoas em contato com expressões artísticas vivenciam a igualdade na diferença”, pois cada indivíduo percebe e traduz o objeto à sua maneira. Entretanto, esta igualdade acontece apenas quando se oferece condições para que todas as pessoas recebam o conteúdo, independentemente de suas características sensoriais, intelectuais, sociais ou econômicas. Estas condições de igualdade podem ser oferecidas por meio da mediação, que segundo Teixeira Coelho (1999) significa:

Processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte. Essa aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual - com o que se desenvolvem

apreciadores ou espectadores, na busca da formação de públicos para a cultura - ou de iniciar esses indivíduos e coletividades na prática efetiva de uma determinada atividade cultural. (COELHO, 1999, p. 248).

Uma pessoa com deficiência visual precisa de condições especiais para entrar em contato com os elementos visuais da arte, e essas condições podem ser oferecidas por meio de uma mediação inclusiva. A mediação inclusiva pode ser realizada tanto por um profissional presente no museu, quanto pelos recursos acessíveis, como a janelas de libras e a legenda para surdos e ensurdecidos (LSE), no caso do público com deficiência auditiva, e a audiodescrição, para o público com deficiência visual. As modalidades de tradução audiovisual têm mostrado um papel indispensável na construção de uma metodologia para a acessibilidade de produtos audiovisuais que estabeleçam como prioridade uma experiência sensorial. A audiodescrição em museus adquire um caráter empoderador e emancipador, uma vez que permite que uma pessoa com deficiência visual participe ativamente da vida cultural, proporcionando condições para que esta pessoa usufrua do que está exposto e seja sujeito da sua experiência. Porém, para que a audiodescrição cumpra sua função de instrumento de acessibilidade, deve-se adotar processos metodológicos para que as ADs sejam produzidas de maneira adequada.

Considera-se, *a priori*, que a melhor forma de uma pessoa com deficiência visual experimentar a arte é por meio do tato. Entretanto, sabemos que nem todo museu permite o toque nas obras de arte, não exatamente por não levar em consideração o público cego, mas devido a questões de conservação ou por não ser o tipo de arte apreciável pelo toque. Nestes casos as palavras se tornam imprescindíveis. Segundo De Coster e Mühleis (2007, p. 191), a linguagem é o elemento crucial para a interação entre uma pessoa com deficiência visual e a arte bidimensional, “[...] uma vez que é através da descrição verbal que se pode tentar traduzir a sensação visual dos objetos que os visitantes não podem tocar.”⁸ Descrever objetos ou imagens estáticas, quando se trata de obra de arte, apresenta uma dificuldade muito maior se compararmos com o cinema ou o teatro, pois estes apresentam elementos que podem ser percebidos pela audição, fazendo com que a pessoa com deficiência visual possa associar a informação dada pelo audiodescritor com as falas e os sons. Isto não ocorre no caso da imagem estática; como afirma Silva (2009, p. 28), “diferentemente do texto verbal, o texto visual é não-

⁸Texto original: “[...] since it is through verbal description that one can try to translate the visual sensation of works of art that museum visitors cannot touch.”

linear e comunica holisticamente, o que torna sua tradução ainda mais complexa.” Neste sentido, a linguagem atua como elemento único na transmissão de informação.

Holland (2009, p. 174) afirma que conhecer o objeto a ser descrito é uma importante questão no momento da tradução, pois isso permite dar um tom criativo ao produto e saber o que é relevante de ser descrito e o que não apresenta importância para a narrativa. De Coster e Mühleis (2007) declaram ser necessário levar em conta aspectos como a intensidade visual, definida pelas características sensoriais do objeto e o papel que cada informação visual desempenha na narrativa da obra, identificando o que os autores chamam de signos claros (facilmente identificáveis) e signos ambivalentes (difíceis de serem traduzidos diretamente).

A abordagem intersensorial utilizada por De Coster e Mühleis traz uma metodologia que orienta os audiodescritores a lidar com imagens complexas. Os autores recomendam seguir os seguintes passos:

Primeiramente, estabelecer uma figura geométrica como referencial e então referir-se a ela mais tarde, isto é, descrever a pintura em relação à figura geométrica. Em seguida, prosseguir com a descrição dos signos claros ou relativamente não-ambíguos antes de assumir os signos ambivalentes, se for possível, dependendo da pintura escolhida.⁹ (DE COSTER e MÜHLEIS, 2007, p. 193)

Pode-se relacionar os signos claros e ambivalentes de De Coster e Mühleis com o que Holland (2009, p. 175) chama de verdade literal e verdade imaginativa¹⁰. Saber equilibrar ambas é essencial para se chegar ao objetivo de traduzir para uma pessoa com deficiência visual. Muitas vezes o audiodescritor é orientado a transferir apenas o que se vê para que a sua tradução se mantenha isenta de interpretações. Entretanto, é inviável que qualquer tipo de tradução seja isento de interpretação, uma vez que o ato de traduzir já pressupõe um tradutor sujeito, com crenças, valores, conhecimento de mundo etc. Holland (2009) reconhece que é difícil se manter imparcial, e afirma que o importante é que não haja julgamentos na descrição. Além disso, destaca que o público precisa experimentar a obra diretamente, incluindo toda a sua

⁹First, establish a geometrical structure as a frame of reference, and then refer back to this structure later on in the description, i.e. describe the painting in relation to it. Next, proceed to describe the signs that are clear correlatively unambiguous before tackling the ambivalent signs, if this is possible given the picture chosen.

¹⁰ *Literal truth e imaginative truth*

complexidade, para que quando ele saia do museu, seja capaz de discutir e criticar a obra de arte.

2.3 A Experiência Estética além da Visão

A concepção da visão como sentido superior remonta à Grécia Antiga. Ganzarolli Oliveira (1999) cita Aristóteles, que justifica essa superioridade pela capacidade da visão de transmitir um maior número de características do que compõe o real, o que propicia uma possibilidade maior de diferenciação, e o conhecimento, se dá a partir da constatação das diferenças. Pode-se observar isto no uso dos verbos relacionados à visão, "ver" ou "olhar", ao sugerirem muitas vezes a percepção por quaisquer dos sentidos: "olha que bonito", "olha que som agradável", "olha este aroma", "olha como é áspero", "olha o gosto disso", parecendo representar conhecimento e sensibilidade.

De acordo com Barilli (1994), a ideia de se considerar a visão, e também a audição, como os sentidos superiores, como os sentidos da experiência estética, se manteve por conta dos milênios nos quais a humanidade desfrutou apenas de esboços gráficos como possibilidade de registro e transmissão de símbolos, além de apresentar uma vantagem inicial em relação à audição, justamente pela falta de tais possibilidades. O autor afirma:

[...] logo que se passa para o território "art", e se procura confiar o tesouro das experiências estéticas a algum suporte material, enfrentando assim a operação simbólica, constata-se imediatamente que as diversas ordens sensoriais não se comportam do mesmo modo, com vista a esse resultado. Surge aqui o privilégio milenário de que gozaram os sentidos "nobres", a visão e o ouvido, com um desequilíbrio final a favor do primeiro, só recentemente posto em causa, quando a civilização eletrônica permitiu registrar também os produtos sonoros (BARILLI, 2009, p. 82).

Enquanto a visão se relaciona com o conhecimento, a cegueira é utilizada metaforicamente em diversos contextos como referência a ignorância ou fechamento de ideias. Entretanto, muitas pessoas carregam consigo a cegueira com uma acepção não meramente transitória nem metafórica, mas como sua condição no mundo. Payá (2007 *apud* ALVES *et al*, 2011, p. 10), afirma que "mais de 94% da informação que recebemos diariamente chega pelos sentidos da visão e da audição, sendo 80% de toda essa informação de caráter visual." Assim, as pessoas com deficiência visual enfrentam as barreiras existentes em uma sociedade na qual os signos visuais são protagonistas na transmissão de todo tipo de informação.

Considerando a concepção clássica sobre a superioridade dos sentidos, questiona-se a possibilidade de uma pessoa com deficiência visual ter real acesso aos bens culturais e até mesmo a possibilidade de ter uma experiência estética, devido à inferioridade dada aos outros sentidos, “não certamente negados em si e por si à possibilidade de transporem o limite do estético, mas diminuídos exactamente pelas dificuldades de se conservarem” (BARILLI, 1994, p. 82). Sendo os museus, o foco desta pesquisa, espaços majoritariamente visuais, questiona-se ainda a exposição de uma pessoa com deficiência visual frente à arte. Isso se justifica primeiramente por ser direito de todos o acesso à cultura, garantido constitucionalmente no art. 215, que diz que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” (BRASIL, 1988). Além disso, as pessoas com deficiência visual “[...] têm curiosidade pela arte, como um símbolo visual na sociedade, como um aspecto essencial da vida, como uma fonte de informação e como um tipo de experiência”, como afirma De Coster e Mühleis (2007).

É necessário esclarecer o conceito de experiência estética para que se compreenda a importância e as implicações da acessibilidade cultural com relação a ela. Falamos em experiência estética com base em Dewey (1980), que a conceitua como o desenvolvimento otimizado e elucidado da experiência comum. Para ele, além de existir uma experiência estética frente à arte, ela também ocorre no cotidiano como uma experiência marcante e especial. É importante destacar que a experiência estética não se define apenas por emoções agradáveis ou divertidas, ela é uma experiência que gera emoções e que de alguma forma afetam o indivíduo, que o arrebatam.

Se o cotidiano pode nos proporcionar experiências estéticas, por que a associamos à arte pressupondo uma garantida causalidade? Ora, a arte é uma linguagem capaz de aguçar os sentidos e de transmitir significados únicos. Kastrup (2010, p. 40), considera que a arte produz experiências estéticas de modo especial, mas também discorre sobre a pertinência das ideias de Dewey quando ele aproxima a estética da vida e não põe a arte em um campo transcendental, acessível somente à elite, a quem é culto ou possui a genialidade da criação. Dewey afirma que “para compreender o significado dos produtos artísticos, temos de esquecê-los por algum tempo, virar-lhes as costas e recorrer às forças e condições comuns da experiência que não costumamos considerar estéticas.” (DEWEY, 1980, p. 60) O pensador afirma ainda que “a primeira grande consideração é que a vida se dá em um meio ambiente; não apenas nele, mas

por causa dele, pela interação com ele.” (DEWEY, 1980, p. 74). Portanto, um objeto, uma situação, só adquirem um caráter estético quando se tornam uma experiência para o ser humano, quando abalam os sentidos.

Possibilitar o encontro de uma pessoa com deficiência com as obras de uma exposição é um exemplo de como tornar a arte parte da vida comum. Esta concepção permite observar a importância da arte no cultivo de si mesmo, como diz Deleuze em uma entrevista a Claire Parnet mencionada por Kastrup (2010, p.38). Ele diz não ir a museus para adquirir cultura, e sim para cultivar-se, à procura de “encontros” com pessoas e coisas.

2.4 Construindo a Experiência com a Audiodescrição

O contato com produtos visuais de uma pessoa com deficiência visual depende da audiodescrição; como dito anteriormente, a linguagem verbal assume o papel de transmitir os elementos que uma pessoa cega não pode perceber. Conceberemos nesta seção, as implicações da audiodescrição em uma experiência no museu, considerando os aspectos de uma experiência na produção de um roteiro de AD.

Uma experiência, segundo Dewey (1980), é fundamentalmente integral, localizada e construída, e não pode ser reduzida a elementos fundamentais, o que existem são relações entre seus elementos. Está estreitamente ligada com os sentidos, que interagem, por sua vez, com a cognição do indivíduo. Com sua abordagem holística e interacionista, Dewey serve de base para Wright *et al* (2003) definirem os aspectos componentes da experiência, aspectos estes que se inter-relacionam.

Considerando o referencial teórico citado anteriormente e utilizando algumas diretrizes sugeridas pelo Instituto Art Beyond Sight para a construção de uma audiodescrição.¹¹ Selecionamos as diretrizes com base nas metodologias apresentadas por Holland (2009) e De Coster e Mühleis (2007) e as dividimos em três grupos, tomando como base os aspectos composicional, sensorial e espaço-temporal da experiência¹², de Wright *et al* (2003). Desta forma, obtivemos um modelo de análise de audiodescrições.

¹¹Disponível em: <http://www.artbeyondsight.org/mei/verbal-description-training/>

¹² Os aspectos citados se unem ao aspecto emocional, que será levado em consideração na análise da experiência no museu, a ser descrita posteriormente.

O aspecto composicional é o que se define como a estrutura narrativa da experiência na relação do sujeito com o outro. Refere-se à possibilidade de ação, à plausibilidade e à consequência, isto é, à estrutura parcial-total da experiência. Os autores explicam que “quando somos levados a questionar ‘o que é isso?’ ‘o que aconteceu?’, ‘o que vai acontecer?’, ‘isso faz sentido?’, ‘o que será que acontece depois?’ estamos pensando no aspecto composicional da experiência.”¹³(WRIGHT *et al*,2003, p. 47)

Para compor o aspecto composicional, a audiodescrição deve conter informações sobre artista, nacionalidade, título, meios, dimensões e coleção/dono. É necessário descrever o tema geral da obra, sua composição ou forma e as cores. Quanto à situação dos objetos no quadro, a informação deve ser concreta, tomando como base o elemento principal da obra e depois disso, a referência aos outros elementos deve ser coordenada no sentido horário. Traços que caracterizam o trabalho do artista, o movimento, a escola, e o período em que foi produzido são informações que auxiliam a compreensão da obra, permitindo que o receptor a situe em um contexto sócio-histórico. É importante destacar que deve-se manter a objetividade, utilizando uma linguagem precisa e sem ambiguidades. Os signos ambivalentes, ou quaisquer conceitos intangíveis, podem ser substituídos por analogias da experiência comum, citando Holland (2009, p. 184), “a descrição precisa ter o objetivo de alcançar o coração da obra de arte para recriar uma experiência daquela obra trazendo-a para a vida.”¹⁴

O aspecto sensorial se refere, de maneira geral, ao engajamento sensorial do sujeito com a situação. Os autores definem este aspecto como o “olhar e sentir” de um artefato, seja ele físico ou não. Quando se trata de um produto, por exemplo, este “olhar e sentir” pode ser definitivo, além da análise de suas funcionalidades, na decisão de consumir ou não o produto. O aspecto sensorial é o que vai influenciar o receptor a se engajar na experiência, assim, a AD precisa apresentar uma linguagem que evoque outros sentidos para representar a intensidade da obra, referindo-se a sensações táteis, olfativas, sonoras e até mesmo gustativas. Para criar um tom e uma atmosfera propícios para uma viagem sensorial, podem-se apresentar efeitos sonoros, transmitir pelo ritmo uma sensação condizente com o tema, e quando se aplicar,

¹³Texto original: If you are asking questions like; “what is this about?”, “what has happened?”, “what will happen next?”, “does this make sense?”, “I wonder what would happen if?” then you are thinking about the compositional structure of experience.

¹⁴Texto original: Description should aim to get to the heart of a work of art and to recreate an experience of that work by bringing it to life.

transmitir sensação de movimento. Com estes elementos, busca-se proporcionar uma audição não-monótona ao receptor.

As experiências ocorrem em tempo e espaço específicos, isto é, toda experiência possui o aspecto espaço-temporal. A noção de tempo e espaço pode variar de acordo com o desenrolar da experiência e com o engajamento emocional do sujeito. Wright *et al* (2003) explicam que o ritmo pode aumentar ou diminuir e o senso de espaço pode expandir ou encolher. A relação do sujeito com tempo e espaço e sua percepção e reconhecimento da fronteira entre si mesmo e o outro são construções que podem afetar os resultados experienciais, como o tempo que desejará permanecer em um lugar, a vontade de revisitá-lo e de interagir.

Portanto, apesar de não ser como no cinema ou no teatro, em que o audiodescritor tem seu tempo limitado para emitir as informações, uma AD como mediação em museu também não pode conter uma longa duração, pois pode saturar o visitante. Portanto, deve-se selecionar as informações para que a audiodescrição apresente uma duração adequada e o visitante/receptor tenha uma experiência agradável.

Por fim, consideremos o aspecto afetivo. Os autores afirmam que:

“Emoções não são apenas respostas passivas a uma situação. Nossas ações e entendimentos podem ser motivados por aspectos emocionais tão certamente quanto podem ser motivados pelo nosso entendimento racional e intelectual de possibilidades de ações e consequências.” (WRIGHT ET AL, 2003, p. 47)¹⁵

A situação emocional influencia o desenrolar da experiência, assim como a experiência, com seus aspectos composicional, sensorial e espaço-temporal, também irá afetar a situação emocional do indivíduo. Percebemos, assim, como a experiência funciona holisticamente, e como cada elemento se complementa.

¹⁵ Texto original: Emotions are not just passive responses to a situation. Our actions and our understandings may be motivated by emotional aspects just as surely as they may be motivated by our intellectual or rational understandings of action possibilities and consequences.

3 EXPERIÊNCIA NO MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS

Após pesquisa e análise de teorias acerca da acessibilidade e da experiência, o grupo de pesquisa sobre Acessibilidade a Museus, Teatros e Cinema, coordenado pela professora Helena Vigata deu início ao projeto "Acessibilidade Cultural para Cegos: Um Estudo de Caso no Memorial dos Povos Indígenas", desenvolvido no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília por professores e estudantes do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. A pesquisa foi parte das atividades do Núcleo TAAAI - Tecnologia Assistiva, Acessibilidade, Autonomia e Inclusão da Universidade de Brasília e se propôs a estudar as implicações do uso da audiodescrição em uma visita acessível ao museu. O Memorial abrigou a exposição Mundo em Movimento: Saberes Tradicionais e Novas Tecnologias, que esteve em cartaz de abril de 2012 a julho de 2014, e trazia uma riqueza cultural de 55 etnias apresentada por fotos, objetos, músicas, filmes e falas.

Primeiramente, visitamos o memorial para conhecer o espaço e a exposição, coletando os dados contidos nos painéis informativos, registrando imagens do ambiente para posteriormente descrever as exposições e mapeando o local para definir o percurso. Imediatamente, percebemos problemas de acessibilidade física. A disposição dos módulos expositivos tornava difícil uma visita com cadeira de rodas e, no caso de uma pessoa com deficiência visual, com bengala. Tendo em vista este problema, tivemos de limitar a visita aos pontos mais acessíveis, e no momento da visita, acompanhar os visitantes no percurso, que não era linear.

3.1 A Construção do Roteiro de Audiodescrição

Para a produção do roteiro de audiodescrição, retomamos o modelo de análise citado anteriormente, produzido na fase inicial da pesquisa com base nas diretrizes propostas pelo *Art Beyond Sight*, juntamente com os aspectos da experiência propostos por Wright *et al* (2003).¹⁶

Considerando o aspecto composicional da experiência, iniciamos a audiodescrição com informações gerais sobre o Memorial dos Povos Indígenas, as quais os visitantes escutariam antes de adentrar o museu. As primeiras faixas trazem dados como ano de construção e de abertura, características físicas do edifício e da área externa e tema geral da exposição. Do geral

¹⁶ Os critérios de análise foram sintetizados em uma tabela, presente nos anexos deste trabalho.

passa-se para o específico, onde cada parte da exposição é apresentada, informando a qual grupo pertence cada uma, quantos e quais são os módulos que as compõem e os objetos que serão encontrados pelo visitante. Considerando ainda o aspecto composicional, tomamos os cuidados necessários quanto à linguagem, utilizando-a de forma objetiva, buscando não causar ambiguidades e fazendo uso de analogias com a experiência comum para conceitos difíceis de atingir sem o sentido da visão. Ao longo do espaço, junto aos módulos expositivos, havia painéis informativos com os mais diversos conteúdos, como curiosidades, lendas, utilidade e valor simbólico dos objetos, que foram incluídos na audiodescrição em seu texto integral.

A descrição dos objetos traz suposições que auxiliam a interpretação do significado dos objetos, como exemplo temos os trechos: “[Os vestidos] São apropriados para climas quentes: não têm mangas e percebe-se que ficam folgados nos corpos femininos.” (p.53) ¹⁷ “É uma vasilha rasa, mas seu diâmetro é grande, podendo conter muito líquido.” (p. 58) Além disso incluímos a significação dos objetos na descrição, como no trecho: “Na ocasião dos ritos funerários, cada máscara representava um ser sobrenatural, e seu uso era acompanhado por cantos e danças que complementavam a evocação do ser sugerido pela morfologia geral e pelos ornamentos da máscara.” (p. 59)

No que diz respeito aos aspectos sensoriais para a construção da AD, tentamos elaborá-la de modo a evocar outros sentidos. Incluímos uma música indígena no início de cada faixa da audiodescrição com o objetivo de criar uma atmosfera que desde então incitasse o visitante a entrar em sintonia com o espaço, porém, não pusemos outros efeitos sonoros, pois a exposição já contava com um som ambiente emitido pelos produtos audiovisuais que traziam cantos, sons de pássaros e de chocalhos, etc.

Ao descrever os objetos, incluímos palavras e expressões que remetessem a outros sentidos, especialmente ao tato, para trazer uma ideia mais próxima ao cotidiano do visitante. Temos como exemplo o seguinte trecho: “Em suas diferentes alturas e diâmetros, todas têm forma arredondada e parecem suaves e frias ao tato.” (p. 58)

Buscando uma audição agradável e não monótona, roteiro e narração foram feitos com o objetivo de provocar uma sensação de comunicação direta com o ouvinte. Além disso, utilizamos três vozes na audiodescrição: a primeira pessoa lê títulos e painéis informativos, a

¹⁷ O roteiro de audiodescrição se encontra anexo a este trabalho.

segunda lê o conteúdo produzido pelo grupo e a terceira, informações adicionais postas nas faixas extras da audiodescrição.

Por fim, consideremos o aspecto espaço-temporal. A audiodescrição tem no total uma hora de duração. Pusemos o máximo de informação presente na exposição possível para que o visitante tivesse acesso a tudo ao que um vidente tem. Contudo, para que não tornássemos a escuta uma experiência obrigatória e cansativa, dividimos o conteúdo de modo que o visitante pudesse avançar as faixas que não tivesse interesse em escutar, e assim, avançar no percurso. O objetivo era proporcionar uma visita com liberdade e autonomia. São 13 faixas principais e mais 8 adicionais com informações e curiosidades sobre cada grupo indígena que expunha no memorial.

A gravação do roteiro foi feita na cabine de gravação da Biblioteca Digital e Sonora localizada na Biblioteca Central da Universidade de Brasília (BCE). A servidora Leila Fernandes acompanhou as gravações e auxiliou na supervisão da qualidade das locuções, avaliando a expressão da leitura e sugerindo técnicas de concentração e respiração. Durante a edição, foram eliminados os trechos considerados cansativos, confusos ou pouco evocadores.

Para comportar a audiodescrição, fizemos uso de *tablets*, os quais foram colocados em suportes com alças para que cada participante os usasse de maneira autônoma no momento da visita e pudesse escolher o quanto escutaria.

3.2 Questionários Aplicados

Convidamos cinco pessoas para participarem da pesquisa, todas com cegueira adquirida, sendo que quatro delas apresentam cegueira total e uma delas baixa visão. César Achkar Magalhães é o Presidente da Associação Brasiliense de Deficientes Visuais (ABDV), Flávio Luís da Silva e Marta Guedes são artistas plásticos, Patrícia Neves Raposo é professora da Universidade de Brasília e Mônica Messias é formada em Educação Física, mas não atua na área.

A última etapa consiste na produção de um questionário para coleta de algumas informações relevantes para a análise da experiência, com um bloco de perguntas a ser aplicado

previamente à visitação e outro bloco, posteriormente.¹⁸ As questões foram concebidas levando em consideração novamente o conceito de experiência e seus aspectos, para ao final avaliarmos se a AD cumpriu o seu dever de criar condições para uma experiência estética.

Previamente à visitação, questionamos os participantes sobre o grau de cegueira, se já haviam enxergado antes e como foi o processo de adaptação, além de questões relacionadas à familiaridade com museus e recursos de acessibilidade, à expectativa com a visita e à situação emocional no momento. Estas questões remetem ao engajamento do sujeito em relação à experiência, compondo o aspecto sensorial e afetivo.

Após a visita, considerando o aspecto composicional da experiência, colocamos questões relativas à interação do sujeito com o objeto de nossa análise, a audiodescrição. Saber se os participantes conseguiram compreender com clareza a descrição da exposição e quais elementos ficaram mais vívidos na memória são pontos importantes para definir a adequação do recurso. Questionar se os participantes escutaram todas as faixas completamente, refere-se tanto ao aspecto composicional quanto ao espaciotemporal, sendo que este último inclui ainda a relação com o espaço, a influência dos problemas de acessibilidade física na experiência global e a percepção do tempo e da presença de outras pessoas no memorial. Por fim, retornando ao aspecto sensorial e afetivo, perguntamos como se sentiam após a visita e se gostaram da experiência.

3.3 Resultados

As primeiras perguntas serviram para que com base nelas analisássemos as impressões posteriores à experiência. Todos possuem cegueira adquirida, por isso, memórias e conceitos visuais puderam auxiliar a compreensão da audiodescrição. Quando perguntados sobre a relação com a cegueira, todos, exceto Flávio, admitiram que se houvesse possibilidade de uma cirurgia segura para voltar a enxergar, fariam. Flávio (informação verbal), apesar de ter tido um difícil processo de adaptação, aceitou sua condição: “Para ser sincero, a minha vida, depois que eu perdi a visão, depois que eu me aceitei, a minha vida está ótima, estou muito bem, graças a Deus não me falta nada. A visão para mim, não tenho falta dela não”, afirma.

¹⁸ Os questionários e as respostas na íntegra se encontram nos anexos deste trabalho.

Todos disseram estar bem tranquilos com relação à visita, e a expectativa era a possibilidade de tocar os objetos e encontrar uma audiodescrição que lhes proporcionasse, de fato, acesso ao conteúdo, como declarou Marta, ao ser questionada sobre o que esperava de uma exposição acessível:

Primeira coisa, que seja possível o toque. [...] Acho fundamental a audiodescrição em qualquer museu, que é exatamente isso que acontece, tem muitas obras que não dá para sair tocando, a rigor não poderia. (Informação verbal).

Mônica, que não tinha experiência com recursos de acessibilidade, estava curiosa com a audiodescrição:

Estou imaginando que a AD vai mostrar justamente aquilo que eu veria se eu enxergasse. Agora, eu não sei, para cada pessoa, uma coisa chama a atenção. [...] Na realidade estou curiosa, para saber como é feito isso porque você tem que fazer de uma forma generalizada. Imaginar, tentar passar o máximo de informações que a visão passa para vocês, passar para mim descrevendo. Então, espero que eu saia daqui sabendo o que está aqui dentro pela AD. (Informação verbal).

Ao fim da visita, todos os visitantes se sentiam bem por terem aprendido coisas novas, considerando que nenhum deles tinha contato com culturas indígenas. Entretanto, Mônica salientou que havia muita informação para ser escutada e considerou difícil a fixação de todo o conteúdo sem o sentido da visão. Destaca-se que de todos os participantes, apenas Mônica não costuma visitar museus, nunca visitou uma exposição acessível e, como dito anteriormente, não tem familiaridade com recursos de acessibilidade. A familiaridade com museus e com recursos de mediação aparentemente fez os visitantes aproveitarem melhor a experiência, afetando o aspecto sensorial.

São poucas as iniciativas de acessibilidade a ambientes culturais, e quando elas existem são, na maioria das vezes, frustrantes, pois consideram somente a acessibilidade física, como afirmou Flávio. O incentivo da participação do público com deficiência nos ambientes culturais deve ser feito promovendo a acessibilidade e divulgando estes espaços para encorajar estas pessoas a se confrontarem com estes meios; como afirma César, quando o projeto é concebido já considerando o público com deficiência, o trabalho se torna muito mais interessante não só para eles, mas para o público em geral: “Eu gosto de museu, e sabendo que foi preparada uma

visitação pensada na nossa questão, na nossa especificidade da deficiência, já cria uma boa expectativa.” (Informação verbal).

A autonomia é uma questão importante na visita a um museu, que pode ser explorada com a possibilidade dos visitantes escutarem o que quiserem da audiodescrição e definir seu percurso, isto é, embora haja uma ordem a ser seguida, o visitante precisa ter opções de avançar ou retroceder, podendo, com isso, decidir o seu tempo de visita de acordo com a criação da intimidade com a tecnologia assistiva. César, Marta e Patrícia escutaram todas as principais faixas até o fim. Flávio e Mônica foram avançando algumas.

No que diz respeito à clareza das informações, César se perdeu um pouco, mas voltava faixas para se localizar; Mônica ficou confusa no início, e Flávio, Marta e Patrícia tiveram tudo claro. Sobre as faixas adicionais, nenhum visitante ouviu todas, pois o percurso já havia acabado e eles já haviam recebido muita informação para assimilar. Talvez pudessem ter escutado se houvesse menos informações enciclopédicas e mais falas subjetivas, como comentários de visitantes, dos indígenas ou de antropólogos, ou mesmo efeitos sonoros. Mônica (informação verbal) afirmou que começou a escutar, mas parou por considerar cansativo: “fica meio monótono, você não tem muito que te prenda. É só a leitura.” Com relação ao tempo, todos afirmaram que imaginavam uma visita mais demorada, entretanto, avaliaram a duração como ideal.

No geral, os problemas de acessibilidade não atrapalharam a experiência global pelo fato de alguém tê-los acompanhado. César não teve problema para se deslocar, já que possui uma visão periférica. Flávio e Mônica só não o tiveram por causa do guia, declararam. Marta sentiu dificuldade no início, mas depois se adaptou. Patrícia considerou o percurso tranquilo, exceto por trechos julgados muito estreitos. Flávio destacou que o público com deficiência se interessaria mais em visitar estes espaços se tivessem a certeza de que poderiam acessá-los sem problemas, e Patrícia mencionou a importância da consciência para com os visitantes, visando sua segurança e a das peças expostas. Todos gostaram de se locomover pelo espaço, pois efetivou a experiência, como afirmou Mônica:

É bom quando você vai num lugar em que você pode caminhar para conhecer as coisas, porque aquele negócio de você ficar sentada só escutando ou vendo um filme passar, para a gente é mais monótono, né? Pelo menos para mim, particularmente, é mais interessante. (Informação verbal).

Os visitantes conseguiram passar suas impressões sobre o espaço e ter definido o que ficou mais vívido em suas memórias e o que mais gostaram. César afirmou que o trecho da exposição que mais o agradou foi a que abrigava os cestos empilhados, uma estrutura grande e colorida, que ele pôde perceber com resíduos da visão que possui. Marta gostou mais do que pode tocar, principalmente as esculturas, assim como Patrícia, que gostou das máscaras, dos materiais de palha, dos cocares e das miçangas. Mônica destacou que além do que pôde acessar pelo tato, os produtos audiovisuais a agradaram por conta do som. Flávio gostou de poder escutar as línguas indígenas e afirmou que teve uma viagem sensorial e que se sentiu em uma aldeia indígena. Por fim, todos declararam ter gostado da experiência, elogiaram a gravação e a descrição, mas reiteraram a questão tátil, que deixou a desejar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos da tradução voltados para a audiodescrição têm um papel essencial no acesso à cultura, à informação e ao conhecimento das pessoas com deficiência visual, portanto, seu desenvolvimento faz-se imprescindível. Traduzir é saber transpor significados de forma adequada ao receptor; deste modo, audiodescrever obras de arte ou quaisquer objetos que tenham um fim estético exige habilidades de reescrita e de escrita criativa, uma vez que a finalidade deste recurso é proporcionar uma experiência multissensorial ao receptor e, embora não haja garantias de uma experiência estética, oferecer condições para que um indivíduo cego a alcance. A audiodescrição proposta poderia ter sido melhor aproveitada pelos visitantes se as faixas adicionais tivessem conteúdos mais subjetivos. Eram informações muito enciclopédicas, pouco provavelmente evocariam uma experiência estética.

É importante destacar que a participação das pessoas com deficiência nos projetos de acessibilidade é essencial, pois ninguém melhor do que elas mesmas para analisá-los e propor soluções de acesso. A experiência no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília comprova essa importância. Percebemos a significância de iniciar e manter o contato com a audiodescrição como mediação, pois somente desta maneira o indivíduo com deficiência visual conseguirá se adaptar ao uso deste recurso. A experiência no Memorial permite perceber a importância das novas práticas nos museus. Embora a audiodescrição tenha agradado os voluntários da pesquisa, eles frisaram várias vezes a questão tátil, pois puderam somente tocar alguns poucos objetos.

Percebemos o quão atrasado o Distrito Federal está na promoção da acessibilidade. Em seus depoimentos, os visitantes voluntários mencionaram a falta de iniciativa de promover uma real inclusão aos espaços históricos e culturais da capital. Nem mesmo a acessibilidade arquitetônica, a mais comum e a que mais é levada em consideração, encontra espaço no Memorial dos Povos Indígenas, o que dificulta um acesso físico autônomo de uma pessoa com deficiência motora ou visual.

As preocupações envolvendo a inclusão das pessoas com deficiência vêm aumentando, e os ambientes culturais, se democratizado de maneira lenta. Os museus têm o papel de educar e o potencial de construir identidades, por isso, precisam mais do que estar abertos ao público. Os exemplos de iniciativas apresentados (Pinacoteca e Museu do Futebol) permitem confirmar que é necessário remover as diversas barreiras presentes nos museus, começando com a acessibilidade atitudinal, isto é, com a conscientização das pessoas envolvidas no processo

museológico. Embora a legislação garanta que estes espaços devam estar abertos a todos, devem-se criar condições para que as visitas se tornem práticas frequentes por toda a sociedade encorajando-se novas práticas museológicas para envolver novos públicos, visando um acesso físico, sensorial e intelectual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Soraya Ferreira; TELES, Vervanne Couto; PEREIRA, Tomás Verdi. Propostas para um Modelo Brasileiro de Audiodescrição para Deficientes Visuais. **Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores**. São Paulo, n. 22, p. 9-22, 2011.

ADERALDO, Marisa Ferreira. **Proposta De Parâmetros Descritivos Para Audiodescrição à Luz Da Interface Revisitada entre Tradução Audiovisual Acessível e Semiótica Social – Multimodalidade**. 2014. 206 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BARILLI, Renato. Os sentidos, o espaço, o tempo. In: **Curso de Estética**. [Tradução de Isabel Teresa Santos]. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p.81-84.

COELHO, Teixeira. 1999. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras.

DE COSTER, K.; MÜHLEIS, V. Intersensorial Translation: Visual Art Made Up by Words. In: DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Ed.). **Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language**. Amsterdam: Rodopi, 2007. p. 189-199.

DEWEY, John. Arte como Experiência. In: **Experiência e natureza: lógica: a teoria da investigação; a arte como experiência; vida e educação; teoria da vida moral**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 58-141. Disponível em: <https://www.academia.edu/4551514/104307644_Arte_como_experiencia_palestras_1_2_e_3_John_Dewey>. Acesso em: 17/07/2013

FRANCO, Eliana; SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho da. Audiodescrição: Breve Passeio Histórico. In: MOTTA, Livia; FILHO, Paulo (Org.). **Audiodescrição – Transformando Imagens em Palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. pág. 19-36.

GAMBIER, Yves. La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. **Meta journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal**, v. 49, n. 1, p. 1-11, 2004. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/009015ar>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

GOVERNO de SP investirá R\$ 165 milhões em programas de incentivo à cultura. São Paulo: Campinas.com.br, 25 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<http://www.campinas.com.br/cultura/2013/02/governo-de-sp-investira-165-milhoes-em-programas-de-incentivo-a-cultura.>>. Acesso em: 19/10/2014.

HOLLAND, A. Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words. In: DÍAZ CINTAS, J. ANDERMAN, G. **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 170-185.

IBGE. **Censo Demográfico 2010 – Características gerais da população**. Rio de Janeiro, 27 de abril de 2012. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000008473104122012315727483985.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, Laurence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London: Taylor & Francis e-Library, 2004. p. 113-118. Disponível em: <<http://carynannerisly.wikispaces.com/file/view/The+Translation+Studies+Reader+by+Lawrence+Venuti.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

KASTRUP, Virginia. Experiência Estética Para uma Aprendizagem Inventiva: notas sobre a acessibilidade de pessoas cegas a museus. In: **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, jul./dez. 2010, p. 38-45.

NEVES, Josélia. Comunicação Multi-sensorial em contexto museológico. In: Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, 1, 2009, Porto. **Atas...** Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras /Biblioteca Digital, 2010. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8035.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2014.

OLIVEIRA, J. V. G. Sobre a experiência estética de pessoas portadoras de deficiência. **Benjamin Constant**. Rio de Janeiro, v. 1, n.11, p. 3-8, 1999. Disponível em: <www.ibc.gov.br/.../Nossos_Meios_RBC_RevMar1999_ARTIGO1.DOC>. Acesso em: 10 nov. 2014.

Plano Nacional Setorial de Museus: 2010-2020. Brasília/DF, Ministério da Cultura/Ibram, 2010. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>> Acesso em: 14 nov. 2014.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação** (Reação), São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009, p. 10-16.

SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho da. **Com os olhos do coração: estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil**. 2009. 214 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

TAVARES, L. B. Mediação Inclusiva: acessibilidade para pessoas com deficiência. **Revista Brasileira de Tradução Visual - RBTV**, v. 9, p. 20-23, 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/search/authors/view?firstName=Liliana&middleName=Barros&lastName=Tavares&affiliation=FACULDADE%20PERNAMBUCANA%20DE%20SA%20C3%9ADE&country=BR>> Acesso em: 12 nov. 2014.

TOJAL, A. Florianópolis: Revista Educação, Artes e Inclusão, v.1, nº 1, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/1626/1315>> Acesso em: 01 dez. 2014.

WRIGHT, Peter; MCCARTHY, John; MEEKISON, Lisa. Making sense of experience. In: BLYTHE, Mark A.; MONK, Andrew F.; OVERBEEKE, Kees; WRIGHT Peter C. (eds.). **Funology: From Usability to Enjoyment**. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2003, p. 43-53.

REFERÊNCIAS LEGISLATIVAS

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao.htm> Acesso em: 14 nov. de 2014.

BRASIL. Decreto nº 5.904, de 21 de setembro de 2006. Regulamenta a Lei nº 11.126, de 27 de junho de 2005. Dispõe sobre o direito da pessoa com deficiência visual de ingressar e permanecer em ambientes de uso coletivo acompanhada de cão-guia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/Decreto/D5904.htm> Acesso em: 14 nov. de 2014.

BRASIL. Decreto nº 5.296, de 02 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nº 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. Promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Decreto nº 7.612, de 17 de novembro de 2011. Institui o Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - Plano Viver sem Limite. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7612.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20

de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Lei nº 8.213, de 24 de julho de 1991. Dispõe sobre os Planos de Benefícios da Previdência Social e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8213cons.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Lei nº 10.048, de 8 de novembro de 2000. Dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10048.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10098.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Lei nº 11.126, de 27 de junho de 2005. Dispõe sobre o direito do portador de deficiência visual de ingressar e permanecer em ambientes de uso coletivo acompanhado de cão-guia. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/Lei/L11126.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm> Acesso em: 14 nov. 2014.

BRASIL. Norma Complementar nº 01 de 2006. Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/normas/26752-norma-complementar-n-01-2006>> Acesso em: 14 nov. 2014.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006. Aprova a Norma nº 001/2006 de recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/portarias/24680-portaria-n-310-de-27-de-junho-de-2006>> Acesso em: 14 nov. 2014.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. Portaria nº 188, de 24 de março de 2010. Estabelece que as emissoras de televisão com sinal digital terão que apresentar pelo menos duas horas semanais o recurso da audiodescrição nas programações. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/portarias/26611-portaria-n-188-de-24-de-marco-de-2010>> Acesso em: 14 nov. 2014.

ANEXOS

Anexo A – Aspectos da Experiência na Construção de uma AD (tabela mencionada na página 21)

ASPECTOS COMPOSICIONAIS		ASPECTOS SENSORIAIS		ASPECTOS ESPACIOTEMPORAIS	
Informações sobre artista, nacionalidade, título, meios, dimensões, coleção/dono		A AD evoca outros sentidos (sensações táteis, olfativas, sonoras, gustativas)		Duração adequada da AD da obra.	
Descrição do tema geral da obra, composição ou forma, cores.		Tom, atmosfera criada pela AD propícios para uma viagem sensorial			
Informação concreta sobre a situação dos objetos (coordenadas no sentido das agulhas do relógio).		Outros efeitos sonoros (música)			
Traços que caracterizam o trabalho do artista, movimento, escola, período ou região (materiais, tons e cores, <i>motifs</i> , tratamento do tema...)		Audição não monótona			
Contexto sociohistórico (influências, função social, relevância...)		Ritmo transmite sensação condizente com a obra			
		A AD transmite sensação de movimento (quando se aplique)			

Anexo B – Roteiro de Audiodescrição – Memorial dos Povos Indígenas (mencionado na página 22)

ROTEIRO DE AUDIODESCRÇÃO – MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS

FAIXA 1: INTRODUÇÃO

(Música) VOZ 1: “Mundo em Movimento: Saberes Tradicionais e Novas Tecnologias”.

VOZ 2: Olá, damos-lhe as boas-vindas ao Memorial dos Povos Indígenas de Brasília.

Antes de começar a visita, alguns dados sobre o museu. O edifício foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer inspirado na forma de uma maloca Yanomami. Construído em 1987, inclui uma área livre para exposições e um pátio central onde são realizadas apresentações e simulações de rituais indígenas. Do lado externo, as árvores que circundam o edifício recebem o nome de grupos indígenas escrito em uma faixa colorida abraçada ao tronco.

O Memorial é composto por grandes janelas de vidro presentes em todo o percurso do museu à direita que ajudam na iluminação das obras e do museu como um todo. O chão é feito de piso tátil formado por placas de borracha antiderrapantes. No teto alto, cortinas verde bandeira estão penduradas separando as alas expositivas e dando cor ao museu.

Aberto ao público desde 16 de abril de 1999, o acervo é baseado em uma coleção etnográfica formada nos anos 1948-1989 pelos antropólogos Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro e Eduardo Galvão, doada ao Memorial em 1995.

Hoje vamos poder conferir os resultados alcançados pelo Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas. São exposições que mostram o rico universo de 55 etnias brasileiras. As exposições exibem boa parte da produção artística e cultural indígena, além de uma ampla coletânea de registros audiovisuais. Os saberes e rituais das etnias são apresentados por meio de objetos, textos, fotos, vídeos, músicas e falas. Quem visita o Memorial encontra um corredor sonoro com 14 monitores portáteis e interatividade para escuta de 18 sonoridades – falas e cantos – indígenas.

A duração total do audioguia é de aproximadamente uma hora e meia, mas não é necessário escutar tudo; pode navegar livremente pelas faixas e selecionar os conteúdos de seu interesse. Infelizmente, encontramos alguns problemas de acessibilidade. O espaço foi preenchido de

maneira tão livre e ziguezagueante que percorrê-lo com uma bengala colocaria em perigo a integridade dos objetos expostos. Usuários em cadeira de rodas também terão dificuldades para acessar alguns setores e estruturas mais estreitos ou irregularidades do piso. Mas isso não é motivo suficiente para impedir ninguém de desfrutar da grandeza destas exposições. Seleccionamos os pontos mais acessíveis para que possa escutar o audioguia com tranquilidade, e uma acompanhante estará sempre à sua disposição para realizar o percurso com segurança.

A primeira e maior exposição é “Mundo em movimento: o registro de línguas e culturas”. Apresenta material inédito, produzido pelos índios no seu cotidiano. Recheada de lendas e mitos, imagens, sons e objetos, a exposição retrata esse riquíssimo patrimônio cultural que atravessa todas as regiões do Brasil.

A segunda exposição, "Cantobrilho Tikmũ'ũn – no limite do país fértil", é distribuída em três módulos. O primeiro proporciona-nos a experiência de adentrar a ambiência sonora das aldeias Yãmĩyxop e conhecer, por meio da escuta e da leitura, alguns dos cantos que suas gentes dedicam à natureza, além de contemplar os delicados desenhos de aves, reptéis e anfíbios. O segundo módulo apresenta em formato audiovisual alguns rituais e mitos da comunidade. No terceiro módulo, podemos apreciar a explosão de cores que emana dos vestidos, bolsas e colares produzidos por eles.

A última, mas não menos interessante exposição, intitula-se "O prazer de fazer, arte Iny". Está distribuída em dois espaços expositivos: uma parte pode ser apreciada no final do percurso deste espaço, mas a maioria das peças se encontra na pequena galeria que deixamos atrás ao entrar no Memorial, pois se encontra no lado oposto da rampa de acesso.

No espaço principal, onde nos encontramos, as três exposições estão dispostas de maneira integrada ao longo do percurso, compondo um mosaico de informações textuais, visuais, sonoras e audiovisuais. Não há uma apresentação linear e fechada dos grupos indígenas; ao percorrer o espaço, o visitante descobre informações sobre suas expressões linguísticas e culturais e vai encontrando mostras de suas tradições e produção artesanal impressas nos painéis brancos, pretos, verdes e vermelhos ou expostas nos monitores, fones de ouvido e instalações fotográficas e artesanais distribuídas pelo espaço. Parece um convite à exploração e descoberta desinteressadas, deixando que o deleite sensorial guie nossa atenção e marque o percurso, sem risco de ela se tornar uma experiência meramente informativa e burocrática.

Podemos começar a visita? Vamos lá.

O primeiro que encontramos ao entrar no Memorial são dois painéis relativos à exposição “Mundo em movimento: o registro de línguas e culturas”. Neles, se explica como nasceu o projeto de documentação de línguas e culturas indígenas e sua evolução. Para escutar o que dizem os painéis, passe para a próxima faixa.

FAIXA 2

VOZ 1

Primeiro painel – “Documentando línguas”

“A documentação das línguas nativas ainda existentes no País – entre 150 e 180, das mais de 1.200 antes existentes – exige um esforço imediato e coletivo. O Brasil continua sendo o país com uma das maiores diversidades linguísticas do mundo e uma das menores concentrações demográficas por língua. Há casos de línguas faladas ou lembradas por poucas pessoas, geralmente idosos, e que vão desaparecer a curto prazo. Mesmo as poucas línguas que contam com um número razoável de falantes e que parecem ainda estáveis não podem ser consideradas “seguras”, ou seja, não é possível afirmar que serão, no final desse século, usadas e transmitidas de uma geração a outra.

Os Projetos de Documentação de Línguas Indígenas disponibilizam 13 equipes – com linguistas, antropólogos, pesquisadores indígenas e não indígenas – que atuam em 54 aldeias situadas em Acre, Amazonas, Mato Grosso, Minas Gerais, Rondônia e Roraima, beneficiando cerca de 13 mil pessoas. Com o registro de palavras, rezas, discursos, rituais, narrativas e cantos, os pesquisadores elaboram produtos como cartilhas, gramáticas, dicionários e arquivos digitais multimídia para uso em escolas nas aldeias. A partir da utilização desses materiais, espera-se incentivar o uso da língua nativa pelas crianças e jovens. A valorização das línguas é um direito universal que deve ser reconhecido e defendido. Quando morre uma língua, morrem os conhecimentos por ela transmitidos de geração a geração, inclusive saberes cosmológicos, ecológicos, da flora e da fauna, indícios sobre a pré-história indígena, informações sobre as estruturas e as funções das línguas humanas de modo geral.”

VOZ 1

SEGUNDO PAINEL - “Documentando culturas”

“Os saberes, fazeres, gestos, mitos, rituais e festas são os temas pesquisados e registrados pelos Projetos de Documentação de Culturas, desenvolvidos em parceria com 23 comunidades. Estimular e valorizar a transmissão de todo esse conhecimento são os seus objetivos, a partir do olhar indígena durante todo o processo de documentação.

As línguas e culturas dos povos indígenas são submetidas a contextos de rápidas e profundas transformações que colocam em risco a sua preservação. O trabalho proposto destina-se a documentar situações que já se encontram em crise por problemas populacionais e pressões de ordem socioeconômica ou ambiental. Assim, as ações de documentação ganham um caráter de urgência e de salvamento.”

VOZ 2:

Na primeira parada do percurso podemos conhecer um pouco do projeto de documentação de línguas. Vá até lá com sua acompanhante e avance até a próxima faixa de áudio.

FAIXA 3

Voz 1: "línguas indígenas"

[Acompanhantes levam eles até a Parada 1: sobre o piso de madeira da primeira tv]

VOZ 2:

Começamos pela escuta de uma fala masculina do nosso lado. Escute com atenção. [pausa de alguns segundos] Deu para reconhecer a língua? Pois é, tem uma sonoridade muito diferente do português. O som vem de um computador, onde está rodando um programa de transcrição de vídeo. No vídeo, um indígena explica em que consiste um jogo de bola que está sendo disputado por um grupo de homens numa quadra de terra. Embaixo está a transcrição na língua autóctone - não diz em nenhum lugar de qual língua se trata – acompanhada da tradução das falas em português.

Este é um exemplo das amostras que podem ser escutadas nos diferentes pontos de escuta distribuídos ao longo do percurso, paralelos às janelas à nossa direita.

Quer escutar outra língua? Vamos para o segundo ponto de escuta, a 20 passos daqui. É conveniente ir com a acompanhante, pois a passagem se estreita a uns metros daqui. Ao chegar lá, passe para a próxima faixa de áudio.

FAIXA 4

Voz 1: "línguas indígenas", continuação.

[Parada 2: próximo fone - situar a pessoa e indicar onde está o fone]

VOZ 2:

Aqui há dois monitores pequenos. Mostram indígenas elaborando artesanato, fazendo comida e celebrando rituais locais. Dá para ouvir baixinho o áudio dos vídeos. O único dado textual que se oferece é a palavra "krahó" no canto do vídeo que se encontra à esquerda. No fone ao lado, é possível escutar com mais precisão a sonoridade de uma língua indígena. Como acontece com o resto das línguas expostas mais na frente, não se fornecem informações sobre elas, apenas as amostras sonoras. O acesso até elas não é fácil, por isso não vamos inclui-las no nosso roteiro, mas podemos escutar a informação escrita nos diferentes painéis:

VOZ 1:

“Línguas indígenas brasileiras”

Nos últimos 500 anos, mais de 70% das línguas indígenas faladas no Brasil desapareceram. Hoje, existem entre 150 e 170 línguas diferentes faladas por 220 povos indígenas. Os linguistas agrupam as línguas em troncos e famílias. Cada família contém línguas. Línguas aparentadas se agrupam em uma família; famílias aparentadas se agrupam em troncos. No Brasil há 2 Troncos (Tupi e Macro-Jê) e 40 famílias. Língua isolada não tem outras línguas aparentadas. Cada língua pode ter vários dialetos. Novas línguas e novos dialetos podem ser descobertos pelos pesquisadores que se dedicam à documentação linguística.

Muitas vezes ouvimos dizer que os índios falam ‘dialetos’, algo diferente das ‘línguas’ que nós falamos. Isso é porque pensamos que ‘dialetos’ e ‘gírias’ são formas de expressão menores,

mais pobres ou simplesmente ‘erradas’, e corremos o risco de associar essas ideias a qualquer grupo de pessoas que fala diferente de nós. Mas o estudo das línguas nos mostra que não é bem assim. Vamos ver, então, como os linguistas veem estas questões.

Primeiro, podemos afirmar, sem dúvida, que os índios falam ‘línguas’, tão ricas e completas quanto a nossa. Além disso, as línguas indígenas têm história e os seus falantes são detentores de tradições e literaturas orais extensas, com estilos e formas variadas. As literaturas orais das sociedades indígenas refletem as suas experiências acumuladas, sua história, seus costumes, valores e conhecimentos. Enfim, a literatura de um povo – escrita ou oral – expressa igualmente a sua cultura e exprime a sua identidade.

Finalmente, o estudo das línguas nos mostra que nenhuma língua é falada o tempo todo da mesma forma por todos os falantes. Todas as línguas têm variantes – muitas vezes associadas a regiões geográficas – que reconhecemos porque apresentam pequenas diferenças de pronúncia ou até de uso de algumas palavras ou expressões específicas. São essas variantes internas de uma língua que os linguistas chamam de ‘dialetos’. Sendo assim, qualquer falante de uma língua (inclusive você!) fala algum ‘dialeto’ daquela língua.

Mas, quantas são as línguas faladas por uma população que hoje se estima em 400.000 pessoas, distribuídas em cerca de duzentos grupos étnicos?

O movimento internacional em torno de línguas em perigo de extinção se intensificou com a publicação de um artigo pelo linguista Michael Krauss (1992), que estimou que 90% das línguas do mundo estariam em perigo de extinção no século XXI, se não fossem tomadas medidas preventivas.

Por sua vez, a UNESCO vem desenvolvendo programas de proteção da diversidade linguística, já que uma língua e suas variantes representam um elemento chave da identidade de um povo, veículo de tradições e conhecimentos milenares, razão de autoestima e de vontade de se perpetuar.

VOZ 2:

Agora, vamos procurar um bom lugar para escutar com calma a descrição da exposição "cantobrilho Tikmuun". Esse lugar é a galeria sonora, onde há banquinhos onde o visitante pode sentar para escutar. Quando chegar lá, passe para a próxima faixa.

FAIXA 5

[Parada 3: banquinhos da galeria sonora]

VOZ 1: "cantobrilho Tikmuun"

VOZ 2:

A exposição "Cantobrilho Tikmũ'ũn – no limite do país fértil" é distribuída em três módulos: estamos no primeiro, que apresenta, por meio de uma instalação sonora, textual e plástica, cantos típicos na língua Maxakali.

Bem, Começamos pelo primeiro módulo. É uma estrutura aberta, sem paredes, de uns 25 m², construída com madeira **Tauari** pintada de vermelho, proporcionando um isolamento térmico e acústico. Os banquinhos estão aqui para que o visitante sente e se deixe levar pela ambiência recriada pelos sons e elementos visuais. Nas entradas ao pavilhão, no piso, se lê:

VOZ 1: “OS CANTOS DOS Tikmu'un SÃO A MEMÓRIA, O CONHECIMENTO E A CONSTRUÇÃO DO SEU MUNDO VINCULADO AOS POVOS-ESPÍRITOS.”

VOZ 2:

No interior há várias estruturas expositivas onde se podem contemplar delicados desenhos de aves, reptéis e anfíbios realizados com lápis de cor. Os desenhos estão estampados em chapas verticais de acrílico transparente fixadas em pedestais quadrados. Ao atentarmos para o pedestal, podemos verificar que é dividido pelas chapas em quatro triângulos iguais, em cada um dos quais há o desenho de um animal. Da mesma forma, as chapas verticais são recortadas com conjuntos de quatro triângulos que compõem um losango. O espaço é de difícil circulação, mas as placas podem ser tocadas. Quer tocar uma para identificar os losangos? Infelizmente, os desenhos não possuem relevo e não dá para apalpá-los. A visão do conjunto do módulo produz um efeito ótico interessante, pois ao ser as chapas transparentes, os animais e formas geométricas são vistos desde qualquer ângulo e suas posições provocam uma sensação de movimento e tridimensionalidade. No piso, ao lado dos pedestais, pode ser lida a transcrição dos cantos em Maxakali e sua tradução para o português em adesivos brancos com forma de losango fixados ao chão.

Vamos escutar algumas versões em português dos cantos:

VOZ 1:

“Penas negras penas negras penas negras cauda / purpurina cauda purpurina cauda purpurina / olhos azuis olhos azuis olhos azuis bico branco bico / branco bico branco muita saudade / seu canto triste traz saudade”

“indo onde tem água / virando borboleta para voar / diodioi ô ô ô ô ô ô ô”

“minha seda-passarinho mesclada / em sua seda / mesclada em sua sêda / éôéô hai ôô / éôéô hai ôô”

VOZ 2:

Os módulos 2 e 3 dos Tukmuun está mais à frente, mas vale a pena ouvir a descrição desde aqui. Passe para a próxima faixa para prosseguir a escuta.

FAIXA 6:**VOZ 1: "cantobrilho Tikmuun" – Módulo 2****VOZ 2:**

Este módulo consiste em uma estrutura com carpete de madeira onde se erguem totens com monitores embutidos. As imagens são filmagens de rituais onde aparecem homens, mulheres e crianças envolvidos nas práticas da comunidade. Embaixo dos monitores há um texto onde se explica as lendas em que se baseiam tais rituais. Escutemos o que dizem os textos:

VOZ 1:**Primeiro painel: "história do Koatkuphi"**

"Foram todos embora da aldeia. Mas ficou um homem e sua mulher, sozinhos. No outro dia, ele foi ao mato caçar. Encontrou uma árvore que tem frutas. Chegou lá e viu que os bichos comeram as frutas. Havia sementes, frutas maduras caídas. Ele, então, pensou: “Aqui tem frutas, todos os bichos comem. Vou fazer armadilha”. Não era armadilha de pau. Era armadilha de pegar pássaro. Ele montou e quando terminou foi até a sua casa. No outro dia de manhã cedo, ele saiu para olhar e viu que a armadilha pegou o gavião e falou: “Armadilha não pega gavião”.

Era a “religião” – kotkuphi – que fez aquilo para ele.

Ele pensou que kotkuphi iria matá-lo e perguntou: “Você não vai me matar?” Mas kotkuphi falou: “Eu não vou matar você”. Disse para ele levar o gavião, comer e ficar esperando na casa de religião. Esperou, ficou olhando na estrada e viu que já ia escurecendo. Subitamente, kotkuphi saiu debaixo da terra perto dele, espalhando a fogueira. Cada kotkuphi saiu gritando, assoviando. Um saiu e falou assim: hêc. O outro assoviando, o outro gritando assim: uôôôô, outro saiu gritando também: uôôôô. Até saírem todos. Descansaram e depois cantaram. De noite, escurecendo, cantaram as músicas deles, ficaram todos chorando.”

Segundo painel: "História de Yãm~iyhex"

“Há muito tempo, moravam os Yãm~iyhex em uma aldeia. Os maridos ficavam todos na casa de religião e as mulheres ficavam nas casas da aldeia. Os homens ficavam somente na casa de religião, não saíam. Achavam e matavam muitos bichos, voltavam à casa de religião e ficavam lá. Não iam para as casas onde estavam suas esposas.

Eles vinham nas casas da aldeia e pegavam banana, mandioca, batata. Levavam para comer com carne na casa de religião. As mulheres ficaram sem comer carne. Então, as Yãm~iyhex foram na roça de batata e encontraram uma cobra grande comprida. E os homens continuavam na casa de religião, não saíam para vir nas casa. As Yãm~iyhex conversaram, depois de comer cobra: “Quando seu marido vier e quiser brincar com você, não pode ir porque a casca de cobra vai aparecer entre os dentes”. Todas elas tinham cascas de cobra nos dentes.”

VOZ 2:

Alguns cantos são usados nos rituais que envolvem os Yãm~iyxop, termo que designa ao mesmo tempo o coletivo dos espíritos animais e dos ancestrais, painéis explicativos com o título: “Yãm~iyxop: o evento da imagem” proporcionam a seguinte informação:

VOZ 1:

“Partilhar banquetes com os povos-espíritos é uma forma de estreitar os laços de parentesco. O trabalho acústico que os Tikmũ'ün realizam com os Yãm~iyxop é uma instância de pura materialidade. Está em continuidade com o consumo de substâncias. Os cantos são, então, substâncias que compõem o corpo da pessoa. Os Yãm~iyxop recebem comida das mulheres

nas aldeias. Algumas vezes, os mesmos alimentos suco de milho, beiju, manteiga provêm de mundos diferentes marcando a diferença de naturezas que se confrontam nas aldeias. Os Uyi Ka'ok corpo-fala-forte banqueteiavam suas bolachas com manteiga, o que para os homens e mulheres da aldeia é lama.

São os uyika'ok espíritos-corpo-fala-forte que esticam os corpos das crianças da aldeia e promovem o seu bom crescimento. É no ritual que a sociedade se reproduz coletivamente levando algumas vezes as crianças a viverem experiências difíceis. Passagens que produzem o corpo e a pessoa de adultos seguros, alegres e vigorosos.”

VOZ 2:

No piso, em um adesivo com forma de losango, lê-se um canto na língua autóctone e em português:

VOZ 1

“Chocalho-de-unha-de-veado chocalho-de-unha-de-veado chocalho-de-unha-de-veado
chocalho-de-unha-de-veado chocalho-de-unha-de-veado chocalho.”

Para escutar o módulo três dos Tikmũ'ũn, avance para a próxima faixa.

FAIXA 7

VOZ 1 - "cantobrilho Tikmuun" – Terceiro Módulo

VOZ 2:

Este módulo é uma estrutura imponente de carpete de madeira e colunas verdes que se elevam até o teto. Chama a atenção pelo colorido dos vestidos pendurados, a diferentes alturas, entre as colunas. Os vestidos seguem o mesmo padrão de costura. São apropriados para climas quentes: não têm mangas e percebe-se que ficam folgados nos corpos femininos.

Em painéis verdes, obtemos algumas informações:

VOZ 1:

“Grandes tecelãs e narradoras de textos ancestrais, as mulheres Tikumuun e as Yamiyhex, as mulheres-sucuri-espírito, também garantem a trama de sua sociedade no intenso entusiasmo suscitado pelas danças onde seus braços reproduzem os enlaces dos fios de suas malhas e os grafismos da sucuri.

Quando os yamiyxop (os povos espíritos) chegam às aldeias, é das mulheres que recebem alimentos e é com elas que dançam.

Quando vêm às cidades, os homens tikmuun trocam seus produtos por tecidos, cujas cores brilhantes e fosforescentes, muito agradam às mulheres das aldeias. Assim, na paisagem de casas cobertas por capim seco, os vestidos coloridos confeccionados pelas mulheres fazem reduzir o zelo estético desses povos.”

VOZ 2:

Há vestidos verdes com costura avermelhada, amarelos com costura azulada, azuis com costura avermelhada, laranjas com costura esverdeada, roxos com costura azul claro e assim por diante.

Numa estante vermelha há expostas garrafas de bebidas, como licores de frutas e cachaça de marcas como Santoandré e Tio Paulo. Em outras prateleiras da estante há armas de madeira, como pistolas e facões, confeccionadas à mão pelos Tikumuun. Embaixo, se lê num painel verde:

VOZ 1: “Domando as potências de extermínio”.

VOZ 2:

Assim como os vestidos, as armas são extraordinariamente coloridas, o que não é comum na fabricação de facas e pistolas.

Bem, agora vamos conhecer alguns dos objetos expostos como parte do projeto de documentação das culturas. Vá com sua acompanhante até a nossa próxima parada. Quando chegar lá, avance para a próxima faixa.

FAIXA 8

[Parada 4: ao lado dos Pataxó]

VOZ 1: “Documentando culturas”. Objetos dos pataxó e kayapó

VOZ 2:

Agora nos encontramos em um ponto estratégico para conhecer os objetos de vários grupos indígenas. Os sons que está ouvindo vêm dos diversos monitores situados na parede próxima e que mostram os processos de elaboração artesanal dos objetos expostos.

À nossa esquerda, temos umas gamelas de madeira e colares de sementes de cocos variadas, como pacari e tucum, trazidos pelos pataxó, que moram no Sul da Bahia e falam uma língua da família maxakali.

Ouçamos um trecho do texto explicativo do painel:

VOZ 1:

“As gamelas eram apenas usadas para carregar coisas para beira do rio, como roupas, e dar banho em crianças pequenas. Elas não tinham a característica de artesanato e sim de utensílio, passando a ser oferecidas como artesanato e suvenires a partir da década de 1970. Os mais velhos contam que, certo dia, alguns brancos visitaram a aldeia e viram uma mulher dando banho em uma criança em uma gamela bem grande. Um deles ficou encantado com a “bacia” e pediu para comprar. A índia disse que daria de presente se o visitante lhe comprasse um pouco de farinha para sua família. E assim teve início a comercialização das gamelas, pois sentindo o interesse dos visitantes que passaram a ter contatos mais diretos com as aldeias após a abertura da BR-101, os Pataxó começaram a produzir artesanalmente em tamanhos e madeiras variados.

Os kayapó, que se autodenominam Mebêngôkre e vivem em terras indígenas localizadas ao sul do estado do Pará e ao norte do estado do Mato Grosso, trouxeram amostras de sua plumária e adornos.”

VOZ 2:

Na ala de trás temos as instalações dos Guarani-Mbya e dos surui, descritos nas faixas seguintes.

FAIXA 9

VOZ 1: “Os Guarani-Mbya”

VOZ 2:

A instalação dos Guarani-Mbya é uma das mais espetaculares da exposição. Vamos ouvir a descrição. A autodenominação deste grupo é Mbya e Nhande va'e. Moram em Terras Indígenas dos municípios de Parati e Angra dos Reis. Sua população de 567 pessoas é falante de guarani, da família linguística Tupi-Guarani, pertencente ao tronco Tupi. O coordenador do projeto de documentação cultural é Rafael Fernandes Mendes Júnior.

O módulo expositivo deste grupo apresenta uma montagem que representa a importância da caça e a forte presença da música na cultura dos Guarai-Mbya. Em um primeiro plano, impressiona a imponente estrutura de cestos coloridos suspensos em fileiras verticais desde o teto até meio metro do chão, que causa um forte efeito estético. Os cestos são de tamanho pequeno a médio e nenhuma peça é igual à outra, compondo uma intensa constelação cromática: rosa, azul, verde, amarelo, lilás. No piso, sob as fileiras suspensas, há diversos vasos grandes em cestaria, também únicos em sua combinação de cores e desenhos, compondo uma montagem visual com esculturas de animais talhadas em madeira e instrumentos musicais, como o pau de chuva. À esquerda, num canto reservado, foi recriado o ambiente da floresta, com tons verdes e objetos de sua fauna e flora, como plantas ornamentais e esculturas de animais em madeira talhada: onças pintadas, tartarugas, corujas, tatus, cobras, micos e jacarés. Na parede do fundo do módulo, sobre pedestais, há um violão, um violino, uma amostra de colares de sementes e dois cachimbos.

Nos painéis ao lado, diz:

VOZ 1:

“Cai a tarde. O violão marca os primeiros ritmos da reza. As pessoas vão chegando. Falas brandas, passos calmos, tomando assento. Encorajados na fumaça vivificante do petygua, levantam-se os cantores, lembrando Nhanderu. Nhanderu, o deus que criou a Terra e os humanos, deixou para estes o “milho verdadeiro”. Na época de sua colheita, a cada ano, em cada aldeia, os Mbya se reúnem para fazer o Nimongarai ou Nhemongarai. No ritual, renova-se o vínculo com Nhanderu, batizando-se a colheita e as novas crianças. A passagem à vigília é um momento importante de concentração. Aos primeiros raios de sol, deixa-se vir, aos poucos, à consciência, as impressões noturnas. Quem sonha, sabe bem, é capaz de antever obstáculos, podendo evitá-los, e enxergar novos caminhos, lugares que efetivamente verá um dia. Como os

demais saberes inspirados por nhanderu, o que se vê no sonho é matéria do cuidado entre parentes. O sonho resulta sempre em conselhos. Saber no sonho é uma arte da maior importância no cotidiano mbya”.

VOZ 2

Os Mbya não praticam caça de perseguição, pois entendem que essa é uma maneira imprópria de fazê-lo, por assemelhar-se à onça. Afirmam que tudo que existe possui um espírito-dono. Neste interim os animais não são simplesmente abatidos pelos homens, pois são os seus donos que permitem a sua captura, que os dão aos Mbya. Diante disso, preferem a caça de espera que fazem normalmente com armadilhas de três tipos mondepi, monde e nhu’ã.

FAIXA 10

VOZ 1: – “Os surui”

VOZ 2:

A instalação dos surui nos diz muito sobre sua cultura gastronômica. Os Suruí se autodenominam Paiter. Sua população de 920 pessoas é localizada na Terra Indígena Sete de Setembro, Cocal (Rondônia), estendendo-se até Aripuanã, em Mato Grosso. Sua língua é da família linguística Maxakali. O coordenador do projeto de documentação da cultura suruí é Jean-Jacques Vidal.

Nesta exposição, encontramos uma amostra de objetos colocados em uma estante desnivelada composta de três degraus de alturas diferentes, com uma parede preta que delimita o extremo esquerdo dos degraus e uma bancada ascendente que delimita o extremo direito. Pendurados, há três cocares de penas com uma cauda muito comprida de palha, que, provavelmente, deve alcançar o chão ao ser colocada nas pessoas.

A estrutura toda é coberta por um tecido preto sobreposto a outro verde. Em todos os degraus há vasilhas de cerâmica de diferentes formatos e tamanhos. Todas são marrons, umas de uma tonalidade mais escura e outras mais claras, sendo o interior e a borda superior quase pretas. Em suas diferentes alturas e diâmetros, todas têm forma arredondada e parecem suaves e frias ao tato.

No piso, logo embaixo do primeiro degrau, há um conjunto de vasilhas pequenas com utilizações diferentes. Por exemplo, as soup-soupey são peças miúdas, usadas para beber ou armazenar água e guardar material para fazer colares, e a peça Toruk e Torukup, cuja forma lembra uma cabeça cortada ao meio, possui uma asa e serve para pegar os líquidos das grandes panelas, tendo a função de uma concha. Algumas têm cereais dentro.

Logo em cima começa o primeiro degrau, que é o mais largo de todos, e tem um conjunto grande de vasilhas de vários tamanhos, como panelas Itxirah, que são das maiores feitas pelas artesãs e têm como função cozer alimentos. Nessas grandes panelas as índias cozinham numerosas receitas, como a sopa de cará ou de milho e variedades de caça. Também há cerâmicas lobeah e lobeup, que são utilizadas para servir sopas, bebidas ou água e também alimentos sólidos, como peixe e outros. É uma vasilha rasa, mas seu diâmetro é grande, podendo conter muito líquido. Nas laterais dessas peças existe uma impressão de cada lado resultado da aplicação mais forte do polegar sobre a argila ainda mole. Esses dois pontos facilitam segurar a vasilha ao beber.

O segundo degrau está bastante mais acima e é estreito, apenas cabendo uma fileira de seis peças, umas mais rasas e outras maiores. E o terceiro degrau está pouco mais acima e contém quatro vasilhas de tamanho médio a grande. Do lado direito, os degraus não terminam de maneira abrupta, pois há uma bancada perpendicular que ainda permitiu colocar três vasilhas pequenas e três panelas grandes, contribuindo para a harmonia visual.

Avancemos uns passos até a próxima parada. Deixe-se levar pela sua acompanhante e passe para a próxima faixa de áudio.

FAIXA 11

[Parada 5: bichinho de palha, para tocar, (baniwa)]

VOZ 1: os baniwa

VOZ 2:

Aqui temos um boneco-máscara de palha dos índios Baniwa. Pode tocar nele com cuidado.

Localizado na aldeia Ucuqui, no Estado do Amazonas, o grupo Baniwa possui uma população de 5.531 pessoas.

Além desta máscara há, à nossa direita, mais duas máscaras em tons de bege, marrom e preto. Elas têm um formato cônico e cobrem, além do rosto, o tronco, com uma espécie de palha na ponta que lembra uma saia. Na altura dos braços, há mangas curtas. O rosto é desenhado com uma expressão de raiva, mostrando os dentes. No tronco, linhas se cruzam formando figuras geométricas.

A Máscara de Liber, feita de entrecasca de árvore, encontrava-se difundida em toda a região do Alto Rio Negro. Na ocasião dos ritos funerários, cada máscara representava um ser sobrenatural, e seu uso era acompanhado por cantos e danças que complementavam a evocação do ser sugerido pela morfologia geral e pelos ornamentos da máscara.

Bem, prossigamos até a próxima parada com ajuda da acompanhante.

FAIXA 12

[Parada 6: mesmo lugar da 2]

VOZ 1: Os wayana-aparai, nambiquara, paresi, asurini e rikbaktsa.

VOZ 2:

À nossa volta, podemos apreciar objetos de 5 grupos indígenas, porém, vamos ouvir apenas a descrição de alguns deles.

À nossa frente está a amostra dos Wayana-Aparai, que habitam as terras indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este, no extremo norte do estado do Pará.

Encontramos ao fundo, em frente ao painel preto, três máscaras Tamok e Tamokoh, utilizadas por este grupo em rituais com o objetivo de se comunicarem com os heróis criadores e os entes primordiais. Elas cobrem o rosto e o corpo, contendo, além do que seria um rosto, franjas que seguem da cabeça até aproximadamente o tornozelo; apresentam um tom acinzentado. O rosto não apresenta características reais: olhos, nariz e boca muito pequenos. Apresentam cor marrom

avermelhado, próxima à cor de terra, e pinturas com tinta branca. As máscaras possuem uma aparência intimidadora, podendo representar seres que já foram humanos e que se tornaram seres extraordinários associados às constelações e também inimigos agressores. Neste caso, elas são utilizadas por homens de outras aldeias nas cerimônias de construção de casas comunitárias.

À frente das máscaras, encontram-se dez cestas com a boca circular e o fundo quadrado, todas em tons de bege e marrom. Estão sobre um apoio cilíndrico. Elas têm grande importância para a cultura dos Wayana e Aparai, pois representam a manutenção de sua cultura. As cestas expostas apresentam grafismos que reproduzem elementos míticos como seres e criaturas sobrenaturais.

Acima das máscaras, está suspensa a roda de teto Maluana e Maruanan, um objeto que arremata o suporte central das casas comunitárias e cerimoniais, casas estas onde ocorrem atividades coletivas como refeições, assembleias e reuniões. Ali se realizam danças com máscaras e flautas e são sepultados os chefes e suas esposas.

A roda representa uma arraia sobrenatural e é feita da raiz da árvore sumaúma. Possui uma base preta com grafismos que representam seres sobrenaturais em forma de lagarta e de arara/peixe. As bordas apresentam triângulos que lado a lado formam entre eles outros triângulos de cabeça para baixo. Dois conjuntos de 14 triângulos brancos e vermelhos intercalados, mais dois conjuntos de 14 triângulos amarelos e lilás também intercalados. Estes triângulos configuram as borboletas que aparecem nas praias dos rios da região, anunciando a estação seca.

Na parte de trás, há uma narigueira emplumada, um cesto cargueiro, petecas e um aro emplumado dos Nambiquara, que habitam a Terra indígena Nambiquara e o Vale do Guaporé, no oeste de Mato Grosso.

À nossa esquerda, há duas máscaras pertencentes aos Ticuna, também conhecidos como Magüta, que se localizam na aldeia Campo Alegre, no estado do Amazonas. Estas máscaras aparecem em momentos sociais e celebrações específicas, como perfuração das orelhas, puberdade e festas de bebida. Feitas de entrecasca, elas têm uma textura similar a fibras. Estão expostas duas máscaras, ambas acompanhadas de uma espécie de manto corporal de mesmo material com franjas na ponta. A primeira possui uma face com traços retos, que aparentam uma expressão séria. São de um tom um bege claro. A segunda máscara, também acompanhada por um manto, apresenta uma tonalidade similar a terra, um marrom avermelhado. Possui

orelhas no formato de balão murcho, e bem ao centro há um rosto bem menor do que ao da primeira, e os traços também são mais arredondados.

Atrás das máscaras, encontramos objetos dos Paresi: há exemplares de cestaria, um escudo de caça e bolas do jogo de bola de cabeça.

Também à nossa esquerda, há uma bela instalação dos índios Xavante. Nela encontramos fotos, flechas, cestas e algodão. Dois painéis pretos apresentam fotos em quadros que retratam o dia a dia dos indígenas, desde rituais até o trabalho ou um simples corte de cabelo. Há várias flechas presas verticalmente, com a ponta para baixo, em um painel estreito que serve como ligação entre os dois painéis mais largos. Em frente ao primeiro painel, sobre um piso de madeira, dois objetos de palha trançada estão em cima de uma base cilíndrica. Parecem ser empregados para carregar o algodão ou frutos colhidos; entre eles, mais à frente, sobre uma estrutura retangular, encontra-se algodão enrolado em um objeto fino de madeira, já em forma de cordel, semelhante ao barbante. Diante das flechas, observamos algodão em forma de pluma enrolado em uma espécie de vara de madeira, dentro de seis cilindros forrados com papel de seda verde. À frente do segundo painel de fotos, há duas caixas verdes cheias de algodão. A primeira tem duas cestas pequenas com tampa, aparentemente feitas de fibras de algodão. Por último, ao lado de cada painel, encontramos um objeto composto de franjas de palha presas em uma das pontas.

Na parte de trás, numa ala posterior, há uma vitrine com cerâmicas dos Asurini, que habitam a Terra Indígena Koatinemo, próxima à cidade de Altamira, no Pará. Ao fundo, um vídeo mostra como foram feitas.

À nossa direita, temos objetos trazidos pelos Rikbaktsa, que habitam as Terras Indígenas Japuira, Erikpatsa e Escondidinho, no Estado do Mato Grosso. As peças expostas são basicamente adornos, feitas em sua maioria de penas. Elas estão expostas em estruturas verticais de metal, como manequins, mas sem o formato de um corpo. São elas:

Myhara - uma grinalda com cobre-nuca feita de penas vermelhas, amarelas e azuis. Feixes de cabelos humanos são costurados à grinalda. O cobre-nuca desta myhara é simples, feito de penas longas caudais de arara, tendo na extremidade de cada pena, um feixe formado de quatro penugens de arara previamente amarrado com algodão e cera vegetal. Por cima do cobre-nuca há uma saia composta por várias fileiras de fios de algodão tecido com amarração de penugens de araras. A myhara é trançada por homens e usada por homens e mulheres em contextos rituais.

Spizõrõ é um adorno auricular para borda superior da orelha formado por múltiplos pingentes com emplumação multicolor de penugem de mutum-cavalo e araras dispostos em fileiras, amarradas por algodão e cera vegetal. As penas brancas são de uma ave chamada tatacau.

O Tsanipo é uma bolsa de entrecasca de sorveira de confecção e uso masculino utilizado para guardar penas de aves diversas. De um marrom claro, a bolsa está pendurada no suporte de maneira diagonal.

E, por fim, há uma instalação das artesãs do Tumucumaque. É o resultado de um projeto que incentiva as mulheres a se organizarem, utilizando para isso sua tecelagem com sementes e miçangas. O principal objetivo é criar um cenário de protagonismo feminino, tendo como foco a cultura local e artesanal. O repertório é riquíssimo e variado, apresenta desde as tradicionais tangas de uso em festas e rituais pelas mulheres, passando por colares e cintos, até chegar aos novos modelos de acessórios inventados recentemente para atender à demanda externa. Num painel, lê-se:

VOZ 1:

Os fios, as contas e as gotas

“Para as mulheres Tiroyó e Kaxuyana, a vida é feita de fios. Fios de algodão (maru), com que tecem as peças, e fios vitais, como o sangue (munu), com que tecem suas vidas. Assim, os fios de algodão e de sangue não se espalham em vão, isso seria o caos. Por isso, a arte da tecelagem imita a arte da socialidade e vice-versa, já que o tear é como uma aldeia. O algodão traz a miçanga para dentro do tear, assim como uma mulher quando casa traz um homem para dentro de sua aldeia.”

VOZ 2:

No museu, estão expostas miçangas ao redor de um painel horizontal onde está escrita a narrativa das miçangas:

VOZ 1:

ORIGENS: DE ONDE VEIO A MIÇANGA?

(texto na língua nativa e traduzido)

Muito tempo atrás nossos parentes foram no lugar das miçangas.

Nós queríamos ver de onde vinha, contou meu pai.

Aí foram lá no lugar das miçangas pois desejavam por isso.

Alguém deu tiros para cima,

Mesmo assim entraram no lugar das miçangas.

As miçangas já tinham sido colhidas e estavam separadas em sacos por
todo lado

Tudo estava separado, todas no seu cantinho.

Nós andamos muito para encontrar o miçangal,

Mas nós fomos porque queríamos muito, contou meu pai.

(narrativa contada por Parahtari Tiriyo – aldeia Cuxaré)

VOZ 2:

Agora, vamos conhecer um pouco da terceira exposição, sobre arte Iny. Encaminhe-se com sua acompanhante até nossa última parda, do lado de fora do edifício.

FAIXA 13

[Parada 7 – lado de fora, estátua do índio]

VOZ 1: Arte Iny

VOZ 2:

A exposição "O prazer de fazer, arte Iny" consiste em uma ampla diversidade de objetos artesanais com formas e cores peculiares. Vamos escutar o texto explicativo dos painéis:

VOZ 1:

“Karajá é o nome pelo qual nosso povo é mais conhecido. Esse nome, no entanto, nos foi dado, há muito tempo, por outros índios. Nós mesmos, nos chamamos Iny. Juntamente com os nossos parentes Javaé e Xambioá, também conhecidos como os Karajá do Norte, formamos a “nação” Iny, pois compartilhamos da mesma matriz cultural e linguística. Atualmente, a nossa população soma cerca de 3.500 pessoas, distribuídas em 18 aldeias. Nossa gente, desde sempre, vive na região do Rio Araguaia.

A riqueza da produção material Iny pode ser conferida por meio dos nossos trabalhos em cerâmica, cestaria, madeira, cabaças e miçangas, entre outros materiais. Nossos adornos plumários são produzidos apenas para nosso próprio uso, nas nossas festas e cerimônias rituais. Não são para venda comercial. Nossas lindas aves, araras, colhereiros, jaburus, entre outros, não devem ser sacrificadas para produções em grandes quantidades, visando ganhos monetários.

O trabalho com a madeira (Owaru, em karajá) é dos homens. Trabalhamos com muitos tipos de madeira. Os temas dos trabalhos são as formas de nossa vida Iny.

Com as miçangas pequenas, nossas meninas gostam de fazer pulseiras e colares nas formas mais variadas e criativas. As miçangas coloridas são, sem dúvida, um constante estímulo para a criatividade e a busca por belas formas.

Pelas mãos habilidosas de nossas mulheres ceramistas, nossa vida vem sendo retratada em argila (Suù, em karajá), cada vez com mais maestria e arte. São figuras do nosso mundo. São, também, representações de personagens de nossos mitos e narrativas tradicionais. Cenas do nosso dia-a-dia são igualmente retratadas nas peças cerâmicas, tais como homens em suas canoas, trazendo caça, e mulheres grávidas ou com crianças ao colo. Com a argila, moldamos as nossas bonecas segundo dois estilos bem distintos: as bonecas do tempo antigo, que se caracterizam por formas mais robustas, desprovidas de braços, em posturas rígidas; e as bonecas dos tempos atuais, mais figurativas – com braços, expressões de movimentos, além de comporem cenas variadas da vida e do imaginário Iny.

O buriti (atehò, em karajá), é uma palmeira nativa e abundante na ilha do Bananal, e em toda a região do cerrado brasileiro. Com a sua fibra, confeccionamos muitos itens de nosso uso tradicional, como cestas e bandejas usadas para guardar e servir alimentos ou bolsas de modelos

e tamanhos variados. Intercalando fibras tingidas, gostamos de incorporar motivos gráficos variados nas peças para que fiquem mais bonitos.

Um cesto especial é de confecção exclusiva masculina. Este belo cesto, em formato de folha, é usado para guardar objetos pessoais especiais, como adornos plumários, pois dentro dele as delicadas plumas estarão protegidas de deformações e poeira.”

Para finalizar a visita, pode tocar a estátua de metal que recebe expectante os visitantes no final da rampa de acesso ao Memorial. É um indígena com uma flecha. Tente identificar pelo tato os detalhes da vestimenta e do cocar.

VOZ 2:

Bom, aqui termina nossa visita. Esperamos que tenha gostado da experiência e que o audioguia tenha sido um bom acompanhante. Se quiser saber mais sobre os grupos, navegue pelas próximas faixas, onde se fornecem mais dados e curiosidades.

Nos despedimos com uma frase de Paulo Freire que exprime a importância de conhecer a arte e os saberes dos povos indígenas brasileiros, tantas vezes ignorados ou menosprezados:

VOZ 1: “Não há saber mais ou saber menos. Há saberes diferentes.”

[Música]

[Informações extras]

VOZ 1:

FAIXA 14

Mais informação sobre os Tikmu’um (Maxakali)

Toda a vida social dos Maxakalí é pontuada por ritos. Os rituais de cura destinam-se às crianças, jovens e adultos. Os recém-nascidos, por ainda não lhes ter sido atribuído um nome, não existem socialmente e, portanto, não são objeto de preocupação quanto à necessidade de intervenção em caso de doença. Quanto aos velhos também serem excluídos, explicam que, pela idade avançada, necessitariam descansar após tantos trabalhos e dificuldades vividos, sendo respeitado o seu direito de morrer.

A doença é motivo de grandes traumas entre os Maxakalí, pois é interpretada como resultado de uma intervenção voluntária ou provocada dos espíritos que capturam as almas das pessoas, fazendo-as ficar doentes. Conseqüentemente, os rituais de cura visam restaurar o equilíbrio, agradando aos espíritos malignos, dos quais as mulheres são as presas mais fáceis.

O ritual é comandado pelo líder do grupo, que, acompanhado dos parentes, canta, dança e pergunta em voz baixa ao doente qual o espírito que o atormenta e a este quais os seus desejos que precisam ser satisfeitos.

Cumprida essa etapa, os homens retiram-se para a Casa da Religião para adotarem as medidas necessárias para dar continuidade aos trabalhos. Tendo obtido todo o necessário, retornam junto ao jirau do doente, promovendo nova sessão de cânticos e rezas e lançando grandes baforadas de fumo sobre o paciente. Os espíritos são instados a se retirarem. Quando o cão da casa gane, é considerado que foi estabelecido o contato com o espírito iniciando-se uma nova etapa do processo de cura: a casa é deixada no escuro e usam-se os zunidores até novos ganidos do animal. Este é o sinal indicativo da saída do espírito. Os responsáveis pelos rituais se retiram da casa, onde as lamparinas voltam a ser acesas e a comida ofertada aos espíritos desaparece, sendo o consumo atribuído aos homenageados.

A morte e suas possíveis consequências também são encaradas como responsáveis pelo desequilíbrio social, pois o espírito do morto - yāmiy - tanto pode provocar doenças em outros, como transformar-se em onça preta e atacar o grupo. Os Maxakalí tomam como sinais mais preocupantes dessa possibilidade o movimento do corpo já considerado morto pelo grupo, e, após o sepultamento, o encontro da cova revolvida e do cadáver exposto. Espetar os corpos dos mortos com uma vara ou flecha é a medida para evitar a transmigração e transmutação da alma e para forçar sua permanência na morada eterna. Para observar se o objetivo foi alcançado e evitar maiores problemas, os Maxakalí visitam diariamente a sepultura e, caso ocorra de o corpo ficar descoberto, é desenterrado e queimado, sendo feito, posteriormente, o enterro secundário.

Outras medidas podem ser adotadas variando conforme a gravidade da situação: abandono e queima da casa do morto, da aldeia e até da Casa da Religião, morte dos animais, destruição dos pertences do morto e abandono do local da aldeia.

O controle das entidades malignas pressupõe, por parte do líder religioso, força e grande conhecimento dos mitos e dos ensinamentos dos ancestrais e é visto como um ato de grande dimensão social. Tanto assim que os rituais de cura são executados por mais de uma pessoa com o apoio dos espíritos considerados como amigos e benfazejos. A prática isolada de rituais por apenas um dos membros da comunidade, além de ser considerada um ato anti-social, é interpretada como prática de feitiçaria, o que, normalmente, resulta na morte do acusado.

Esse Conteúdo foi retirado do site Povos Indígenas do Brasil.

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/maxakali/778>

FAIXA 15:

Mais informação sobre os Karajás

A vida social dos karajás é baseada na família extensa, em que o homem passa a residir na casa de sua mulher após o casamento (prática conhecida em antropologia como casamento uxorilocal). Os casamentos são proibidos entre parentes próximos até os primos de primeiro grau. A partir do segundo grau, o casamento entre primos é não apenas permitido como desejado, para manter a união da família.

O calendário ritual dos karajás intensifica-se com a cheia do rio Araguaia (entre dezembro e fevereiro). Pode ser dividido em dois grandes ciclos rituais: o *Hetôhokã*, ou "Festa da Casa Grande", quando se admitem os rapazes à "casa dos homens", e o *Idjassó Anarakã*, ou "Dança dos Aruanãs", que os coloca em contato com entidades espirituais que povoam o cosmo.

Os karajás concebem o universo como formado por três camadas: um mundo subaquático de onde surgiu a humanidade e onde habitam os *idijaçós* (entidades protetoras e antepassados míticos dos karajás); o mundo terrestre, visível a qualquer um e morada dos atuais karajás; e o mundo das chuvas, onde moram entidades poderosas e destino das almas dos xamãs. A comunicação com esse mundo cósmico é assegurada pela existência do xamã, cuja atuação é reconhecida sempre como ambígua: traz as curas e as entidades, mas pode trazer a doença e a morte.

3.4 Esse conteúdo foi retirado do site Wikipédia

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Caraj%C3%A1s_\(tribo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Caraj%C3%A1s_(tribo))

FAIXA 16:

Mais informação sobre os Paresi

Os Paresí acreditam que as florestas e os rios são habitados por espíritos. Uma serpente espírito e sua esposa eram cultuados na casa dos homens, onde a serpente era representada por uma espécie de trombeta e sua esposa, por uma flauta. Lá, onde os homens dançavam e cantavam, as mulheres eram proibidas de entrar. Os homens bebiam chicha para aliviar a sede da serpente espírito e comiam grandes quantidades de carne para satisfazer sua fome.

Algumas doenças ainda são tratadas pelos poucos xamãs existentes, que têm a reputação de serem capazes de voar. Curam-nas utilizando plantas medicinais e soprando fumaça de tabaco em seus pacientes. Os Paresí acreditam que feiticeiros são os responsáveis por causar as doenças ao jogar veneno em suas vítimas ou colocando-o em suas bebidas.

Os mortos paresí eram enterrados em suas casas com os seus pertences. O mito que narram sobre a morte conta que quando há um falecimento na aldeia, o espírito do morto vai ao encontro de Zoetete, que o leva à aldeia dos mortos. Zoetete são seres que depois de velhos se transformaram dois homens que podiam ver os deuses (enoré) e que tinham a capacidade de curar as pessoas tirando o feitiço que causavam suas doenças. Em seu caminho para a aldeia dos mortos o espírito do morto deve atravessar uma pinguela de sucuri, enquanto Zoetete espera do outro lado do córrego. Se o espírito tiver feito muita coisa ruim durante a vida, ao atravessar a pinguela, a sucuri se mexe e ele tem de retornar para a margem do córrego. Se isso acontecer o Zoetete terá que atear fogo no espírito para as coisas ruins irem embora.

Cada grupo tem um lugar próprio na terra, uma aldeia para a morada depois da morte. Os Wáimare vão para um lugar denominado Zolohoiaka e os Kazárini vão para um outro lugar chamado Kalokaré.

Quando chega à aldeia dos mortos o espírito vira um Halíti de novo e ganha uma família igualzinha a que tinha antes de morrer. Deve ficar recluso dentro da casa e os Halíti lhe darão

remédios e comida até que ele fique curado da doença que o matou. Depois ele poderá se casar com quem quiser, fazer roça e pescar.

Este conteúdo foi retirado do site Povos Indígenas do Brasil.

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/paresi/2034>

FAIXA 17:

Mais informação sobre os Pataxó

Conforme relatos de alguns dos índios mais velhos, antigamente, casava primo com primo para não acabar a nação, mas agora já não acontece mais.

Em Coroa Vermelha, é comum ouvir-se relatos de que, em tempos passados, quando um rapaz se interessava por uma moça, atirava-lhe uma pedrinha. Em um novo encontro, se a moça desejasse corresponder ao cortejo, retribuía, atirando-lhe outra pedrinha. Durante algum tempo, os enamorados prosseguiam com o jogo de pedrinhas, até que o rapaz lançasse uma flor, como sinal de pedido de casamento. Esse ato era seguido de uma conversa entre o casal e o cacique, que se dirigia aos pais da moça para formalizar a união.

Os “casamentos de antigamente” costumavam ser realizados em idade tenra. Inúmeras mulheres diziam, nos anos 1970, ter-se casado “modernas/pequenas”. De acordo com essa expressão, era o marido quem as “criava”. O intercuro sexual antes da união consensual era caracterizado como roubo, sendo frequentes os comentários sobre roubos entre as aldeias.

Atualmente, a prática de carregar a tora tem sido recuperada em cerimônias realizadas na Reserva da Jaqueira, na Aldeia Coroa Vermelha. Assim, alguns casamentos religiosos, tanto os contraídos na Igreja Católica quanto nas inúmeras igrejas evangélicas estabelecidas no entorno da TI, são sucedidos pelo ritual indígena, em uma grande festa que atrai índios e não índios. Além de carregar o peso equivalente ao da noiva, o noivo deve mostrar habilidades com o arco e a flecha. Após essas provas de resistência, o cacique conduz uma cerimônia na língua pataxó, o Patxohã.

Esse Conteúdo foi retirado do site Povos Indígenas do Brasil.

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/pataxo/2305>

FAIXA 18:**Mais informação sobre os Mbya**

Devido à destruição paulatina das matas, as práticas usuais deste grupo de obtenção dos alimentos estão seriamente prejudicadas, levando-os a recorrerem a alimentos industrializados, nem sempre apreciados por eles. O confinamento em áreas pequenas e o desaparecimento dos espaços necessários para o sustento de seu modo de vida tradicional tem feito com que eles, no mais das vezes a contragosto, se vejam obrigados a adotar certos aspectos da vida dos *juruá* (eurodescendentes, brancos, literalmente *boca com pelos*), acarretando em graves e progressivos males a sua saúde. Estudos epidemiológicos conduzidos na Argentina nos últimos anos demonstraram o surgimento de quadros de desnutrição, principalmente entre as crianças.

Os *karaí* (*Opy'guá* ou senhor da *Opy*) - xamãs rezadores médicos do grupo - são os encarregados de curar com as plantas medicinais, influenciar o clima, adivinhar o futuro, propiciar boas caçadas e colheitas, dirigir cantos e danças rituais e descobrir o nome-espírito sagrado das crianças pequenas. Sua função mais importante seria o relato dos mitos de criação, aos quais também se atribuem poder curativo. Existem, entre eles, divisões de acordo a sua idade, experiência e conhecimento: no entanto, estas não são propriamente hierárquicas, mas sim formas de classificações sócio-cosmológicas que lhes são próprias. A medicina tradicional deles também tem sido impactada com o desmatamento progressivo: muitos xamãs já não encontram mais tão facilmente as ervas que necessitam para os tratamentos. Como consequência, alguns jovens já não possuem mais grandes saberes sobre as plantas medicinais.

Conteúdo retirado do site

Wikipedia http://pt.wikipedia.org/wiki/Mbi%C3%A1s#Sa.C3.BAde.2C_xamanismo_e_cura

FAIXA 19:**Mais informação sobre os Suruí**

A exemplo de outros grupos Tupi-Guarani da região, acreditam em Mahyra, o herói mítico, pai dos gêmeos Korahi e Sahi (o sol e a lua). São estes gêmeos que completam o trabalho de separação da natureza e da cultura, iniciados por Mahyra, o herói civilizador, por excelência, pois foi ele quem roubou o fogo ao urubu e o deu aos homens.

O xamanismo está presente entre os Suruí: Mussenai, o velho chefe, e Kuarikwara, que o sucedeu, eram pai'é, o mesmo acontecendo com Uassaí e Mikuá, dois dos mais velhos sobreviventes da epidemia. O ritual mais importante, o da Tokasa, ocorre logo após a derrubada das roças, quando uma pequena cabana cerimonial é erguida no centro da praça. À noite os homens - é vedada a participação feminina - liderados pelo xamã procuram entrar em contato com os espíritos de seus antepassados, que são nominados nas canções que então entoam. Um imenso cigarro, feito de folhas do tabaco, é utilizado pelo xamã para facilitar o transe. Era costume defumar os forasteiros com a fumaça desse cigarro. Como acontece entre outros grupos Tupi-Guarani, os mortos são enterrados dentro da casa. Quando a casa fica repleta de mortos, ela é abandonada, foi pelo menos o que ocorreu no período da epidemia de gripe. Em situação normal, a casa e os mortos são abandonados quando ocorre a mudança da aldeia em decorrência do cansaço das terras agrícolas. Os espíritos dos mortos são denominados owerá, mas a preocupação maior é com os karuara, uma forma de espírito que nunca foi um ser humano e tem o poder de provocar as doenças. Tupã é considerado o demônio do Trovão e do Raio, sendo por isto bastante temido pelos Suruí.

Esse Conteúdo foi retirado do site Arara.

<http://www.arara.fr/BBTRIBOSURUI.html>

FAIXA 20:

Mais informação sobre os Baniwa

Na cosmologia baniwa, o universo é composto por múltiplas camadas, associadas a várias divindades, espíritos, e "outra gente". De acordo com o desenho de um pajé Hohodene (ver figura ao lado), o cosmos é basicamente composto por quatro níveis: Wapinakwa ("o lugar de nossos ossos"), Hekwapi ("este mundo"), Apakwa Hekwapi ("o outro mundo") e Apakwa Eenu ("o outro céu").

Um outro pajé elaborou um esquema mais complexo ainda, consistindo de 25 camadas: 12 de baixo da terra, e 12 acima. Cada uma das camadas debaixo da terra é habitada por "gente" com características distintas (gente pintada todo de vermelho, gente com boca larga etc.). Acima da camada do nosso mundo são os lugares de diversos espíritos e divindades relacionados aos pajés: espíritos-pássaros que ajudam o pajé em sua procura de almas perdidas; o Senhor das Doenças, que o pajé procura para curar as doenças mais graves; os pajés primordiais e o Senhor

de pariká e tabaco; e finalmente, o lugar do Criador e Transformador Nhiãperikuli, ou 'Dio' que é um paraíso, a fonte de todos os remédios, onde mora também o gavião real, o querido de Nhiãperikuli.

Este conteúdo foi retirado do site:

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/baniwa/1562>

FAIXA 21:

Mais informação sobre os Wayana e Aparai

O período de maior festividade acontece entre o término da maturação da mandioca e o início de um novo ciclo, antes do próximo plantio, ou seja, no período de entre-safras, quando dedicam maior tempo ao lazer. Não há festa sem bebida, não há bebida sem boas safras, já que a bebida consumida é a base de mandioca, particularmente o caxiri e o sakurá. Os acontecimentos considerados positivos na vida de uma pessoa – sucesso nas caçadas, pescarias, compra da primeira espingarda, viagem bem sucedida etc. – se transformam em motivos para festejar. Por iniciativa de um membro da aldeia, o chefe desta decide quando e como a festa será realizada. A quantidade de bebida é vista como um marcador de hospitalidade e generosidade: o chefe é considerado “bom” quando sabe receber bem, isto é, quando na sua festa não falta bebida e quando todos se divertem e não brigam. (Do lado da Guiana Francesa, no alto Maroni, as festas desde fins da década de 80 são acompanhadas de música eletrônica organizadas com grande sofisticação pelos jovens). Tudo é medido e criteriosamente observado por todos os participantes, como se a festa funcionasse como uma espécie de regulador social. É um momento em que os conhecimentos, tanto daqueles que organizam como do público que participa, são postos à prova: os que sabem terão seu status acrescido enquanto os outros tratarão de se esforçar para aprender.

As festas se iniciam ao entardecer no pátio da aldeia, ao redor dos bancos dos tocadores e dançarinos dispostos em semi-círculo, e duram de três a quatro dias com pequenas interrupções. Acompanham as festas instrumentos de sopro e de percussão: flautas, chocalhos, bastão de ritmo, além dos cantos, onde a combinação desses quatro elementos dependerá de cada celebração. Cada festa recebe um nome, em geral associado a um ser mítico, chamado em português de ‘encantado’. Estes foram gerados pelo criador Ikujuri com o propósito de ensinar aos homens; uma vez que estes aprenderam, tais seres perderam contato direto com os humanos.

Esse conteúdo foi retirado do site Povos Indígenas do Brasil.

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wayana/1150>

Anexo C – Termo de consentimento livre e esclarecido e consentimento da participação da pessoa como sujeito da pesquisa

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado (a) para participar, como voluntário(a), da pesquisa **Acessibilidade cultural para cegos: um estudo de casos no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília**. A seguir serão dados os esclarecimentos e as informações sobre o projeto. No caso de aceitar fazer parte do estudo, leia as informações com atenção e assine ao final deste documento, que está em duas vias: uma sua; a outra, da pesquisadora responsável.

Informações

A presente pesquisa é parte das atividades do Núcleo TAAAI - Tecnologia Assistiva, Acessibilidade, Autonomia e Inclusão, da Universidade de Brasília, cuja fundação foi resultado de um convênio de extensão tecnológica e desenvolvimento social assinado em dezembro de 2011 entre a Universidade de Brasília (UnB) e a Secretaria de Ciência e Tecnologia para Inclusão Social do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (SECIS/MCTI).

Desenvolvido por professores e estudantes do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, este estudo de caso se propõe a estudar questões relacionadas ao uso da audiodescrição para promover a acessibilidade de pessoas com deficiência visual a museus. A partir dos resultados serão desenvolvidos artigos e duas monografias de graduação. As monografias terão foco especial em questões como a experiência estética dos participantes da pesquisa, e sua relação com o espaço de exibição, a serem desenvolvidas pelas estudantes Laíse de Souza Santos e Gabriela Romano, respectivamente, orientadas pelo professor Charles Rocha Teixeira.

Parte dos estudantes envolvidos foram receptores de bolsas MEC/SESu correspondentes ao Programa de Extensão PROEXT 2013 e apresentam aqui o trabalho realizado.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA (via da pesquisadora responsável)

Eu, Carlos Rocha Magalhães,
 Identidade nº 86.3.623 DF, residente em
Cord. Parque das Beirinhas Ind. 62 apto 69,

abaixo assinado, concordo em participar, como sujeito, de estudo desenvolvido pelo projeto **Acessibilidade cultural para cegos: um estudo de caso no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília**. Comprometo-me a responder, antes e depois da visitação ao museu, às perguntas das pesquisadoras e autorizo o uso de minhas respostas como dados de pesquisa.

Declaro que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa pela própria pesquisadora e que conheço os objetivos, como será a coleta e como os dados serão estudados.

Compreendo que, caso eu prefira manter o anonimato, em nenhum momento meu nome será divulgado, mantendo sigilo sobre minha imagem pessoal e assegurando minha privacidade. Sei que receberei o retorno - comentários e acesso à publicação da pesquisa - sobre as atividades desenvolvidas. Estou ciente de que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data: Brasília, 18 de junho de 2014

Nome do sujeito da pesquisa: Carlos Rocha Magalhães

Autorizo que meu nome real seja mencionado: Sim ☒ Não ☐

Assinatura do sujeito da pesquisa: [Assinatura]

Assinatura da professora responsável:

[Assinatura]
 Helena Santiago Vigna
 Universidade de Brasília
 Contato: (61) 8304.9695

Assinatura do professor orientador nas monografias:

[Assinatura]
 Charles Rocha Teixeira
 Universidade de Brasília
 Contato: charlesrt2006@gmail.com

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA (via da pesquisadora responsável)

Eu, Fátima Luís da Silva
 Identidade nº 913.193-DE, residente em
Qd 14 Lt 2 apt 102 Setor Sul - Gama

abaixo assinado, concordo em participar, como sujeito, do estudo desenvolvido pelo projeto **Acessibilidade cultural para cegos: um estudo de caso no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília**. Comprometo-me a responder, antes e depois da visita ao museu, às perguntas das pesquisadoras e autorizo o uso de minhas respostas como dados de pesquisa.

Declaro que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa pela própria pesquisadora e que conheço os objetivos, como será a coleta e como os dados serão estudados.

Compreendo que, caso eu preferir manter o anonimato, em nenhum momento meu nome será divulgado, mantendo sigilo sobre minha imagem pessoal e assegurando minha privacidade. Sei que receberei o retorno – comentários e acesso à publicação da pesquisa – sobre as atividades desenvolvidas. Estou ciente de que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Lugar e data: Brasília, 18 de junho de 2014

Nome do sujeito da pesquisa: Fátima Luís da Silva

Autorizo que meu nome real seja mencionado. Sim ☒ Não ☐

Assinatura do sujeito da pesquisa: Fátima Luís da Silva

Assinatura da professora responsável:

Hélen Santiago

Hélen Santiago Vigato
 Universidade de Brasília
 Contato: (61) 8104-9593

Assinatura do professor orientador nas monografias:

Charles Rocha Teixeira

Charles Rocha Teixeira
 Universidade de Brasília
 Contato: charlesrt2006@gmail.com

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Marta Ruffoni Guedes
 Identidade nº 19213017 SSP DF residente em
SHIGS F13 bloco 4 casa 22 Brasília

abaixo assinado, concordo em participar, como sujeito, do estudo desenvolvido pelo projeto **Acessibilidade cultural para cegos: um estudo de casos no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília**. Comprometo-me a responder, antes e depois da visita ao museu, às perguntas das pesquisadoras e autorizo o uso de minhas respostas como dados de pesquisa.

Declaro que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa pela própria pesquisadora e que conheço os objetivos, como será a coleta e como os dados serão estudados.

Compreendo que, caso eu preferir manter o anonimato, em nenhum momento meu nome será divulgado, mantendo sigilo sobre minha imagem pessoal e assegurando minha privacidade. Sei que receberei o retorno – comentários e acesso à publicação da pesquisa – sobre as atividades desenvolvidas. Estou ciente de que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data: Brasília, 18 de junho de 2016

Nome do sujeito da pesquisa: Marta Ruffoni Guedes

Autorizo que meu nome real seja mencionado: Sim ☒ Não ☐

Assinatura do sujeito da pesquisa: Marta Ruffoni Guedes

Assinatura da professora responsável: Helena Santiago Vigna
 Helena Santiago Vigna
 Universidade de Brasília
 Contato: (61) 8564-9695

Assinatura do professor orientador nas monografias: Charles Rocha Teixeira
 Charles Rocha Teixeira
 Universidade de Brasília
 Contato: charlesrt2006@gmail.com

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA (via da pesquisadora responsável)

Eu, Mônica Porto Menezes
 Identidade nº _____ residente em
Bl 10 conj 21 casa 46 bairro Jui
 abaixo assinado, concordo em participar, como sujeito, do estudo desenvolvido pelo projeto **Acessibilidade cultural para cegos: um estudo de caso no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília**. Comprometo-me a responder, antes e depois da visitação ao museu, às perguntas das pesquisadoras e autorizo o uso de minhas respostas como dados de pesquisa.

Declaro que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa pela própria pesquisadora e que conheço os objetivos, como será a coleta e como os dados serão estudados.

Compreendo que, caso eu preferir manter o anonimato, em nenhum momento meu nome será divulgado, mantendo sigilo sobre minha imagem pessoal e assegurando minha privacidade. Sei que receberei o retorno – comentários e acesso à publicação da pesquisa – sobre as atividades desenvolvidas. Estou ciente de que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data: Atérmia - Ponte - Mônica Porto Menezes, 18 de junho de 2016

Nome do sujeito da pesquisa: Mônica Porto Menezes

Autorizo que meu nome real seja mencionado: Sim ☒ Não ☐

Assinatura do sujeito da pesquisa: _____

Assinatura da professora responsável: _____

Helena Santiago Vigata
 Universidade de Brasília
 Contato: (61) 830-9695

Assinatura do professor orientador nas monografias: _____

Charles Rocha Teixeira
 Universidade de Brasília
 Contato: charlesr2006@gmail.com

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA (via da pesquisadora responsável)

Eu, Patúcia Neves Raposo
 Identidade nº 699887-5 SP DF residente em
SHIGS 706 bloco 5 casa 28

abaixo assinado, concordo em participar, como sujeito, do estudo desenvolvido pelo projeto **Acessibilidade cultural para cegos: um estudo de caso no Memorial dos Povos Indígenas de Brasília**. Comprometo-me a responder, antes e depois da visitação ao museu, às perguntas das pesquisadoras e autorizo o uso de minhas respostas como dados de pesquisa.

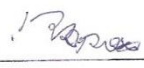
Declaro que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa pela própria pesquisadora e que conheço os objetivos, como será a coleta e como os dados serão estudados.

Compreendo que, caso eu preferir manter o anonimato, em nenhum momento meu nome será divulgado, mantendo sigilo sobre minha imagem pessoal e assegurando minha privacidade. Sei que receberei o retorno – comentários e acesso à publicação da pesquisa – sobre as atividades desenvolvidas. Estou ciente de que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data: Brasília, 11 de dezembro de 2014

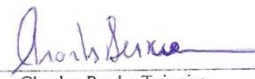
Nome do sujeito da pesquisa: Patúcia Neves Raposo

Autorizo que meu nome real seja mencionado: Sim ☒ Não ☐

Assinatura do sujeito da pesquisa: 

Assinatura da professora responsável: 

Helena Santiago Vigata
 Universidade de Brasília
 Contato: (61) 8304-9695

Assinatura do professor orientador nas monografias: 

Charles Rocha Teixeira
 Universidade de Brasília
 Contato: charlesrt2006@gmail.com

Anexo D –Questionários (mencionados na página 23)

Questionário pré-visitação

1. Como você se sente agora? Teve um bom dia?

César - Tranquilo, ótimo dia.

Flávio - Eu me sinto bem. Muito tranquilo até agora.

Marta - Tive, está tudo bem.

Mônica - Tive (sorrindo).

Patrícia - Tenho uma perspectiva muito positiva com relação à pesquisa focada no deficiente visual, então me sinto muito feliz de estar participando dessa pesquisa.

2. Grau de cegueira

César - Eu tenho baixa visão, uma visão periférica melhor, mais razoável do que a central, a central que é quase totalmente cega. É justamente a visão que a gente tem útil, de ver detalhe, para ler, para ver detalhamento das imagens.

Flávio - Total

Marta -Total.

Mônica - Total.

Patrícia – Total.

3. Alguma vez você já enxergou totalmente?

César - Sim enxerguei até quase 30 anos de idade, depois de adulto que eu tive a perda visual.

Flávio - Já.

Marta - Já, enxergava normal há 15 anos e fiquei cega.

Mônica - Já, enxergava normal até os 25 anos.

Patrícia – Já enxerguei até os 20 anos

4. Teve problema de adaptação?

César - Não, tive momentos da minha vida em que eu tive depressão, tristeza, mas não por causa disso. A visão foi uma perda que eu aceitei bem.

Flávio - No início foi um pouco difícil, até porque o problema estava comigo mesmo, que não estava aceitando o fato de ter perdido a visão, perdi devido a um acidente... e aí também a acessibilidade nas ruas, nos espaços físicos...

Marta - Levou um ano.

Mônica - Difícil. Lento para algumas coisas, para outras nem tanto.

Patrícia – Foi difícil, pois a perda da visão é muito impactante na vida de qualquer pessoa.

5. Cirurgia

César - Acho que eu faria, mas eu não tenho essa expectativa. As pessoas às vezes ficam naquela expectativa de cura, eu vivo bem com a minha deficiência, me adaptei tranquilamente. Levo uma vida normal.

Flávio - Eu tenho pensado nisso. Não dá vontade não, não tenho vontade, te juro. Para ser sincero, a minha vida depois que eu perdi a visão, depois que eu me aceitei, a minha vida está ótima, estou muito bem, graças a Deus não me falta nada. A visão para mim, não tenho falta dela não.

Marta - Com certeza, mas no meu caso não tem. Meu problema é nervo óptico, atrofia do nervo óptico. Ainda não existe nenhum estudo, nada de concreto com relação a células-tronco, que é uma possibilidade.

Mônica - Faria, porque gostaria de voltar a enxergar.

Patrícia – Depende, se fosse segura eu faria.

6. Visita a museus

César - Gosto, gosto muito.

Flávio - Sim, sim. Até porque já participei do projeto Brasília Tátil, e o projeto, a ideia é justamente a visita aos monumentos aqui de Brasília.

Marta - Raramente. Eu, na realidade, trabalho com arte, trabalho com cerâmica, a gente trabalha junto com a BDV, a gente participa de alguns projetos na BDV que obrigatoriamente a gente tem que visitar pontos turísticos, museus, enfim...

Mônica - Não.

Patrícia – Sim.

7. Exposição inclusiva

César - Eu fui em exposições que eu nem sei se foram feitas com esse propósito. Por exemplo, museu do futebol em São Paulo, aquele outro lá em São Paulo, Casa da Língua Portuguesa, não lembro o nome exato agora, tem muita coisa interativa, sonora, então assim, pra gente que tem deficiência visual é muito interessante. E foi num dia específico da secretaria da pessoa com deficiência de São Paulo, tem lá uma exposição, fica muito em torno da deficiência, da nossa luta, mas em todo caso é muita exposição pensada para pessoas com deficiência visitarem. Então ali, a única que eu sei que foi pensada para esse público, pro meu público. Mas outras que eu fui, como essa do Museu do Futebol, gostei muito. Inclusive eu acho isso, que as pessoas quando pensam nas necessidades que nós deficientes temos acabam fazendo um trabalho mais interessante pro público em geral, não só pra gente.

Flávio - Não, eles falam que é inclusiva, mas quando você chega lá é totalmente diferente, não tem nada de inclusão. A experiência foi frustrante, eu cheguei na exposição, o máximo que tem é um piso tátil e algum informativo em Braille. Aí a gente não pode tocar, nem nada.

Marta - Já, eu fui a uma exposição que teve no CCBB que eles tinham a réplica das esculturas em resina, menores, tamanho diminuído pra gente poder apalpar. Na realidade eu não usei isso, eu fui apalpando as esculturas mesmo. E aí eu fiz duas exposições, eu fiz uma exposição em Recife que tinha audiodescrição. Era uma exposição só de trabalhos de deficientes e quando a gente chegava eles davam um aparelhinho com fone de ouvido e a audiodescrição já estava

gravada ali. Tu "ia" andando e eles iam te explicando o que era. Aí a gente trabalhou também com o cinema, aqui em Brasília no festival de cinema, a gente trabalhou num projeto com audiodescrição, que eles fizeram o mesmo sistema, esse aparelhinho, que vai passando o filme e a pessoa vai fazendo a descrição.

Mônica - Já. Aliás, não, inclusiva não. É difícil ter uma exposição inclusiva.

Patrícia – Sim. Algumas propostas específicas para pessoas com deficiência visual. Havia réplicas de algumas peças de arte para que pudessem ser tocadas, audioguias e escrita em braile.

8. Você já usou audioguias ou algum recurso específico, como audiodescrição?

César - Audiodescrição. Já vi uma peça de teatro com audiodescrição, alguns filmes (bastante, até), tanto em dvd quanto em alguma apresentação de algum evento cultural, no CCBB, no Festival de Cinema, não esse último, mas o anterior, a gente até ajudou a construir esse processo de audiodescrição, então, tendo esses recursos eu uso, sempre.

Flávio - Já, já usei sim.

Marta - Já, a gente fez uma exposição no CCBB ano passado e tinha um audiodescritor, ele ia falando, mostrando a exposição e falando pra gente.

Mônica – Não.

Patrícia – Sim

9. O que você espera dessa experiência, dessa exposição?

César - Eu gosto de museu, e sabendo que foi preparado uma visita pensada na nossa questão, na nossa especificidade da deficiência já cria uma boa expectativa.

Flávio - Justamente isso, mesmo que eles não deixem a gente tocar nas obras, nos originais, que sejam feitas algumas cópias, em alto-relevo, mais ou menos parecido com o que está sendo exposto. Isso está faltando nos museus, nas galerias de arte...

Marta - Primeira coisa, que seja possível o toque. Agora é óbvio que tem algumas coisas que não tem como, por exemplo, uma exposição que as obras estejam entre vidros, não tem como, então aí eu acho necessário uma audiodescrição. Acho fundamental a audiodescrição em

qualquer museu, que é exatamente isso que acontece, tem muitas obras que não dá para sair tocando, a rigor não poderia.

Mônica -Estou imaginando que a AD vai mostrar justamente aquilo que eu veria se eu enxergasse. Agora, eu não sei... para cada pessoa, uma coisa chama a atenção. Então, se eu visse uma gravura ou qualquer objeto, alguma coisa me chamaria a atenção. Na realidade estou curiosa, para saber como é feito isso porque você tem que fazer de uma forma generalizada. Imaginar... Tentar passar o máximo de informações que a visão passa para vocês passar para mim descrevendo. Então, espero que eu saia daqui sabendo o que está aqui dentro pela AD.

Continuação

Flávio - Estou bastante curioso. A disposição... já me informei, tem algumas peças que eu acho que a gente vai poder tocar. Eu estou muito curioso, eu sou artista plástico, quero tocar nas peças, conhecer o trabalho dos índios. De alguma forma quero enriquecer o meu trabalho também.

Marta - Para falar a verdade, não sei, não tenho muita ideia do que pode estar exposto aqui. História, objetos de uso deles... não sei, não consigo imaginar muito. Eu imagino muito trabalhos feitos por eles.

Mônica - Para falar a verdade, não sei, não tenho muita ideia do que pode estar exposto aqui. História, objetos de uso deles... não sei, não consigo imaginar muito. Eu imagino muito trabalhos feitos por eles.

Patrícia – Quero adquirir conhecimento da cultura indígena e conhecer o trabalho feito na pesquisa.

10. Você já tem alguma familiaridade com as línguas ou com culturas indígenas?

César - Não, não conheço esse espaço, vai ser tudo novidade.

Flávio - Não.

Marta - Não, muito pouco.

Mônica - Para ser sincera, pouco. Na época de estudo, mas faz tanto tempo!

Patrícia – Pouca familiaridade e pouco conhecimento.

11. Então você não está tenso, nervoso, preocupado, apesar de ter que usar o tablet.

César - Não. Tranquilo.

Flávio - Não, não. Só curiosidade mesmo. Ansiedade.

Marta - Estou até empolgada para saber como vai ser a audiodescrição.

Mônica - Não. Curiosidade, só.

Patrícia – Empolgação e muita curiosidade.

Questionário pós-visitação

1. Como você se sente depois da visitação?

César - Como eu me sinto? (Sorrindo) Tranquilo.

Flávio - Sensação ótima, boa. Aprendi muita coisa que eu não sabia dos costumes dos povos indígenas.

Marta- Bom, acrescentou muita coisa, jamais eu viria a essa exposição sem esse recurso, e é uma exposição extremamente interessante, então dá um certo prazer na gente de estar passando por isso e vendo, conseguindo de alguma maneira entender o que tem, enfim... tô achando ótimo.

Mônica- Acho que é muita informação sem a gente poder fixar com a visão. Mas conhecimento sempre é bom.

Patrícia – Foi muito interessante. E eu gostaria de destacar as gravações foram muito bem feitas em comparação aos encontrados nos monitores do museu. Eu gostaria de ter tocado mais objetos.

2. Você escutou todas as faixas?

César - Escutei, não escutei no final aquelas informações a mais, ali alguma coisa eu escutei, mas não tudo.

Flávio - Quase todas.

Marta - As principais faixas.

Mônica - Acho que umas 2 ou 3 ouvi um pouquinho e fui adiante. Quando descreviam cada tribo. Achei um pouco cansativo. Porque a gente não associa o que está falando nem à gravura nem ao tato. Como a gente não pode associar isso com a imagem, não pode fazer uma associação visual, a gente teria que fazer pelo menos tátil, para fixar o que está sendo falado. Para a gente reconhecer e fixar mais.

Patrícia – Sim.

3. Você escutou as faixas até o fim ou foi avançando?

César - (já respondeu)

Flávio - Avancei algumas, sim.

Marta - Escutei até o fim.

Mônica – (já respondeu)

Patrícia – Fui avançando.

4. Você escutou alguma das faixas adicionais com mais informações sobre os grupos?

César – (Já respondeu)

Flávio - Sim.

Marta - Não, foi no final. Escutei o essencial, eu acho.

Mônica - Comecei e parei, porque é cansativo. Fica meio monótono, você não tem muito que te prenda. É só a leitura. A imagem faz falta, e a gente não pode tocar! Fico imaginando para quem nunca enxergou, quando falam das cores... imaginar uma coisa vermelha, não tem ideia do que seja. Eu consigo montar uma imagem. Não sei se é a real, mas pode até chegar próxima do real. Mas, para quem nunca enxergou, é muito difícil imaginar o que está aqui dentro.

Patrícia – Algumas

5. Você percebeu a presença de outros visitantes no museu? Como?

César - Percebi. Bom, eu tenho baixa visão, então pela visão periférica eu percebi. Algumas vezes não sei se eram vocês mesmos ou se eram outras pessoas, aí não tenho certeza. Mas acho que sim, que pessoas fora desse grupo também estavam visitando.

Flávio - Sim, percebi sim. Ouvi os visitantes conversando, fazendo comentários

Marta - Percebi. Outros visitantes que eu digo, eu percebi que tinha alguns do pessoal que está com a gente, mas muito sutilmente, não deu para atrapalhar.

Mônica - Percebi.

Patrícia – Sim. Pelos ruídos, e conversações.

6. Ficou claro quais eram as três exposições presentes no Memorial?

César - Ficou claro. Eu fiquei um pouco confuso às vezes do roteiro que eu ia seguindo de acordo com o áudio, casar o áudio com o que eu estava visitando. Então teve momento que eu voltei para me localizar.

Flávio - Eu só não me recordo do nome das tribos, mas ficou claro.

Marta - Ficou.

Mônica - Acho que ficou claro. No início estava meio perdida. Apesar deles descreverem como era o lugar, eu fiquei meio perdida porque achava que não estava acertando. Acho que no primeiro lugar que a gente estava o vídeo não estava funcionando, alguma coisa assim. Mas depois foi tranquilo, me situei.

Patrícia – Sim.

7. Quais partes da exposição ficaram mais vívidas na sua memória?

César - Aquela parte dos cestos empilhados, achei muito bacana. Até porque com o resíduo de visão consegui ter a noção do que é. Achei muito legal.

Flávio - O gostei das cestas, das máscaras, da própria escultura aqui de bronze... e o áudio, quando eu coloquei o fone de ouvido e eles estavam falando na língua deles, muito legal, muito bacana.

Marta - As esculturas e o trabalho de palha. As que me chamaram mais atenção foram as que além dos filmes e dos vídeos, foram as que tinham objetos. E realmente o que me chamou mais atenção foi onde eu pude tocar.

Mônica - As que tinham som (risos). E as que pude tocar, que foi o boneco de palha, aquele índio de bronze no início e tive a ousadia de tocar numa gamela também; não era para tocar, mas toquei. E as partes dos vídeos que tinham som, das tribos cantando, fazendo os artesanatos... a das crianças gostei bastante e depois passei por outros também. Essas partes

chamam a atenção mas só para você conhecer o som, mas depois você tem que passar porque o som é muito repetitivo também, né? É legal ver a dança, e a gente perde também nesse aspecto. Mas achei que a AD estava bem legal, está descrevendo bem as coisas. A falha é a gente não poder tocar o que está sendo descrito, porque essa é a maneira de a gente enxergar as coisas.

Patrícia – A penúltima parte, onde vimos as máscaras os materiais de palha e a última como os cocares e as missangas.

8. Em algum momento a exposição lhe evocou lembranças ou fez lembrar de algo diferente o que estava sendo descrito?

César - Que eu lembre não. Tava muito atento às informações.

Flávio - Não. Passa um filme na cabeça, né?! Como se eu estivesse numa tribo de índios mais ou menos, lá no meio deles. Passa um filme na cabeça, na mente da gente.

Marta - Não.

Mônica - Não.

Patrícia – Não, estava muito atenta a gravação.

9. Qual foi sua relação com o espaço? Você encontrou problemas?

César - Não, eu fui caminhando devagar, não tive problema nenhum não.

Flávio - Com o guia, sem problemas. O ideal é que a gente tivesse autonomia, com sinalização e toda a acessibilidade.

Marta - Sim, mais complicado exatamente pela falta de acessibilidade, mas no terceiro, depois do primeiro e do segundo espaço, a gente já vai se acostumando mais com o ambiente.

Mônica - Não, porque você estava me guiando, né? (risos). Sem você, eu ia ter problemas. Ia sair pisando nas gamelas...

Patrícia – Foi tranquilo, mas há lugares muitos estreitos

10. Você acredita que esses problemas de acessibilidade atrapalharam a experiência global do museu?

César - (já respondeu.)

Flávio - Talvez sim. O público com deficiência, cadeirante, principalmente aqui em Brasília, se não me engano, parece que são 450 mil pessoas com deficiência (visual). Não sei, talvez se tivesse uma divulgação maior e acessibilidade, onde a pessoa com deficiência tivesse a segurança, a certeza que ao chegar aqui pudesse fazer a visita tranquilamente, acho que a visita deste público, eu digo, pessoa com deficiência, seja maior

Marta - Não, não chega a atrapalhar exatamente porque você estava junto. Vocês usaram esse jeito de amenizar esse problema da acessibilidade.

Mônica - Não.

Patrícia – Acredito que a conscientização para com os visitantes é muito importante para a segurança dos mesmos e das peças expostas.

11. Apesar das barreiras que o impediram de realizar o percurso de maneira autônoma, gostou de ter se deslocado pelo espaço?

César – Gostei de ter me deslocado pelo espaço.

Flávio - Sim, com certeza. Deu para perceber a mudança do piso, a mudança de ambiente, deu para perceber tudo.

Marta - Sim, sim.

Mônica - Sim. É bom quando você vai num lugar em que você pode caminhar para conhecer as coisas, porque aquele negócio de você ficar sentada só escutando ou vendo um filme passar, para a gente é mais monótono, né? Pelo menos para mim, particularmente, é mais interessante

Patrícia – Muito

12. Você conseguiria descrever o espaço do Memorial e a estrutura física dos diferentes módulos expositivos?

Flávio - Sim, deu para perceber que ele é bem amplo e o próprio audio falou que ele tem o formato de uma oca, não sei. Meio arredondado e as exposições estão divididas em blocos. Como u te falei, a mudança no piso contribuiu para isso, o audio ajudou bastante. Deu para ter uma noção.

Marta - Bom, a impressão que eu tenho é que é um espaço amplo dividido em ambientes, cada ambiente com um tipo de proposta, de objetos mesmo, a parte do vídeo, a parte dos rituais. É um espaço amplo que a própria exposição subdivide.

Mônica - Quando falou para sentar no banquinho, falei “ah, isso nem é um tambor! Podia ser uma coisa de índio para a gente sentar”. E não era, era um banquinho de tecido, né? Não era tecido de índio.

Aqui, a gente andou... a gente entrou por ali... isto é um retângulo? Senti que a gente andou fazendo um retângulo, não é isso? E que as coisas estavam de um lado e do outro, e no chão. A AD falou que as coisas estavam dispostas em estantes. E vi que aqueles totens eram de acrílico, que eu toquei. Fala que eles têm uma imagem de animais, acho que vasada, que dá uma sensação tridimensional, não é isso?

O espaço entre um som e o outro é bom, porque a gente não faz confusão, os sons não se misturam. Gostei da forma como são expostas as coisas: cada tribo com suas características, o artesanato e...as flechas... são coisas do dia a dia, né? Os rituais...

Aqui acho que o teto é relativamente alto, né? Escuto sons de coisas de um ambiente grande mesmo que tem um teto alto. Não é aquele teto baixinho.

Patrícia – Sim.

13. Você achou que o tempo passou rápido ou devagar?

Flávio - Foi até rápido, eu achei que ia demorar mais um pouco, mas foi até rápido. Foi legal.

Marta - Eu acho que passou normal, nem rápido nem devagar.

Mônica - Não tenho noção de que horas são. Nem rápido nem devagar. Quando uma coisa te prende muito a atenção, passa rápido. Achei que fosse demorar mais tempo, para falar a verdade. Que horas são, por favor? Ah, então não foi demorado. Eu não sei, talvez se eu

enxergasse, talvez eu parasse mais, mais coisas chamariam minha atenção. Se desse para tocar, seria mais lento. Até porque, quando você visualiza, tem coisas que chamam sua atenção e coisas que não, você só passa o olho. Mas para tatear, primeiro vou ter que tatear para ver o que me interessa o que não me interessa, então ia ser bem mais demorado mesmo (risos).

É interessante. Quando você tem tempo, tem curiosidade, interesse, é bacana.

14. Foram descritos diversos objetos, como máscaras, vasilhas, cestos, roupas, bonecas..., de todos os objetos, quais você escolheria? Por que?

Flávio - Uma observação: fiquei meio frustrado porque não pude tocar nas máscaras, porque tinha algumas coisas na frente e não deu para chegar até as máscaras. Mas o que eu mais gostei foi a escultura de metal, até porque eu sou artista plástico, sou escultor, e me amarro muito em escultura e na arte em si.

Marta - As cerâmicas, as panelas, aquelas coisas grandes, porque eu sou ceramista.

Mônica -A gamela, que foi o que eu toquei. Mas talvez porque a identifico com minha casa. Na minha casa já teve gamela, minha mãe usava para colocar frutas, como fruteira. Me identifico de certa forma com a gamela, minha mãe usava na cozinha.

15. Na exposição há muito mais informação distribuída pelos diversos painéis. Nós tentamos fazer uma seleção da informação relevante e incluir histórias e contos dos índios. O objetivo era que não fosse uma experiência meramente informativa, mas que levasse ao deleite e à fruição estética. Em sua opinião, foi cumprido o objetivo?

Flávio - Sim foi cumprido sim. Estava bem explicado. Saio daqui satisfeito.

Marta - Foi. Completamente.

Mônica - Muita informação e a parte do tato faltou. Ao meu ver, não são coisas que possam estragar. Sendo com cuidado, a gente precisa ter uma imagem do negócio, fica

mais interessante para a gente. Então, foi informativo, mas para poder me deleitar eu teria que tocar.

16. Para concluir, você gostou da experiência?

Flávio- Ah, gostei sim, gostei. Eu vim aqui porque estava curioso, pensei “o que eu vou fazer lá?”. Até pelo fato de ter feito algumas visitas a alguns monumentos e alguns museus e não poder tocar, aqui, felizmente, eu toquei. Muito bom, muito alegre, gostei da experiência.

Marta- Gostei. (Sorrindo).

Mônica - Gostei, porque para dizer a verdade, tem muito tempo que não vou a museu e não vou porque falta isso. São poucos que a gente pode tocar. Aliás, fui a uma exposição feita por deficientes visuais, aí já era um negócio que a gente poderia tocar. Eram gravuras inclusive, em alto relevo, e cerâmicas... E a gente pôde tocar. Foi bem interessante, porque a gente via o tamanho das coisas, formato... Só não tinha acesso às cores. Aí, a pessoa que estava comigo falava “Aqui é um quadro. Isso que você está pegando é da cor azul...”. Aí eu montava, tinha uma ideia de como era visualmente. Cego, para ter acesso, tem que ter tato, coisas que são palpáveis mesmo. Se for a um cinema não preciso, mas numa exposição como esta, seria interessante que a gente pudesse tocar.